

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE PLAISIR DE L'INDÉTERMINATION :
UNE LECTURE DE L'AMBIGUÏTÉ NARRATIVE DANS
LE DOUBLE DE DOSTOÏEVSKI

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
PHILIPPE DIONNE

OCTOBRE 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je souhaite remercier le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, dont la bourse de maîtrise en recherche m'a permis de consacrer un plus grand nombre d'heures à ce projet et de le terminer aussi rapidement.

Merci à Rachel Bouvet, professeure d'études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, pour avoir approfondi en moi la piqure du fantastique et des théories de la lecture lors d'un cours de premier cycle, et pour m'avoir encadré à l'aide de commentaires toujours éclairants en acceptant de diriger ce mémoire.

Merci à Daniel Chartier, également professeur d'études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, pour m'avoir offert plusieurs contrats d'assistantat au cours des trois dernières années tout en me fournissant des méthodes de recherche exceptionnelles.

À mes parents, pour leur support et leur contribution tout au long de mes études, et pour croire en moi.

À Eve, pour sa patience et son amour.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I – LA POLYPHONIE DE LA CRITIQUE	8
1.1 Une intrigue problématique	12
1.2 La psychologie du personnage	17
1.3 Un style nouveau	31
1.4 Un double fantastique?	36
CHAPITRE II – LE DOUBLE ET L'AMBIGUÏTÉ DU FANTASTIQUE	45
2.1 La genèse du fantastique	46
2.2 Le récit de l'indétermination	49
2.3 Le sentiment de l'étrange : un lien affectif avec le texte	53
2.4 L'effet fantastique	57
2.5 Ambiguïté et fantastique	62
2.6 Le double dans le fantastique	65
CHAPITRE III – <i>LE DOUBLE</i> : UN RÉCIT FANTASTIQUE	75
3.1 La filiation du <i>Double</i>	77
3.2 Surnaturel, rêve ou folie?	80
3.3 L'ambiguïté de la figure du double	90
3.4 Un narrateur ambigu	99
3.5 L'ambiguïté dans la traduction	109
CONCLUSION	121
BIBLIOGRAPHIE	130

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise vise avant tout à réintégrer *Le double* de Dostoïevski au sein du corpus fantastique dont l'interprétation critique l'a souvent exclu, préférant souvent le décrire comme un roman social à teneur psychopathologique. Nous établissons d'abord, dans le premier chapitre, une comparaison entre un grand nombre d'études produites sur ce récit, principalement à propos de la psychologie du personnage, du style de l'œuvre et de son caractère fantastique. Cette approche dialectique met en relief l'absence d'unanimité et même d'impressionnantes dissensions dans l'interprétation, tout en permettant de pointer du doigt les lacunes de chaque analyse : l'ambiguïté de l'œuvre apparaît alors comme le principal élément pouvant expliquer un si grand nombre d'hypothèses différentes.

Dans le second chapitre, nous présentons ensuite les différentes théories du fantastique littéraire, définissant ce dernier par l'effet de lecture déroutant qu'il peut entraîner devant des éléments d'indétermination non résolus dans un texte : l'effet fantastique peut naître chez celui qui accepte de s'abandonner à sa lecture et de prendre plaisir à l'indétermination sans chercher à interpréter trop rapidement lors de son premier contact avec l'œuvre. Nous relevons comment l'ambiguïté narrative, fréquemment incarnée par une figure de double dans le corpus fantastique, est un procédé stylistique qui facilite l'émergence de cet effet en proposant simultanément deux ou plusieurs hypothèses concurrentes à une même question.

Nous étudions enfin dans le troisième chapitre les occurrences d'ambiguïté et d'autres éléments d'indétermination dans *Le double*, dans une analyse qui demeure très près du texte, pour montrer que ce dernier résiste à l'interprétation et qu'aucune étude ne peut donc prétendre établir sa signification de façon absolue. Une réflexion sur la traduction nous permet de confirmer ces hypothèses en observant comment la lecture du traducteur influence inévitablement le lectorat de la langue de destination : l'ambiguïté est préservée ou non dans l'œuvre traduite selon la manière dont cet individu réagit à l'indétermination de l'original. Nous croyons fortement que l'analyse d'un récit fantastique, de même que l'élimination des parties trop floues lors d'une traduction, visent avant tout, pour ceux qui les produisent, à mettre fin au sentiment d'étrangeté qu'ils éprouvent devant une œuvre qui déroute et refuse d'être résolue. Notre mémoire permet donc de conserver, au cœur même de la réflexion critique sur *Le double*, un discours sur l'émotion susceptible d'être ressentie lors de sa lecture, ce que la réception journalistique et universitaire tend à évacuer.

MOTS CLÉS : Ambiguïté, Double, Dostoïevski, Fantastique, Indétermination, Théories de la lecture

INTRODUCTION

La lecture d'une œuvre de fiction, comme de n'importe quel autre texte, est un processus qui implique plusieurs choix chez celui qui en fait l'expérience. Un lecteur donné peut décider de s'identifier à un personnage et de s'abandonner à l'intrigue en dévorant le livre, alors qu'un autre peut préférer la dimension historique, les différents référents culturels que le texte propose. Chaque œuvre littéraire offre à son lecteur une multitude de possibilités; plus une œuvre est dense et ouvre différentes pistes à suivre – nous pouvons penser, par exemple, au roman *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, qui juxtapose un roman d'espionnage, des idées nationalistes et une réflexion sur l'écriture –, plus le travail du lecteur se complexifie. Chaque lecture, en somme, est différente, car tous ne suivent pas les mêmes pistes, ni toutes les pistes, et chacun n'apprécie pas une œuvre de la même manière.

Devant la multitude de romans qui paraissent tous les ans, nombre sans cesse croissant depuis quelques siècles, le jugement esthétique que nos prédécesseurs ont porté sur une œuvre acquiert une importance énorme. En effet, pour que l'histoire littéraire retienne telle œuvre plutôt que telle autre, il faut qu'il y ait un certain consensus à propos de sa valeur. L'unanimité est évidemment très rare, et les auteurs que l'on élève au rang de génies ne sont pas légion, d'autant plus que le concept de valeur est constamment remis en question, ses paramètres changeant souvent avec l'époque, le goût du jour. La critique contemporaine d'une œuvre donnée occupe un rôle prépondérant pour qu'elle puisse aspirer à une certaine postérité, parce que ces premiers jugements « professionnels » augmentent sa visibilité, ce qui facilite sa reconnaissance par l'institution littéraire et lui permet d'obtenir des prix prestigieux, par exemple.

Hans Robert Jauss, dans son important ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, utilise pour définir un tel phénomène le concept d'« horizon d'attente », défini par « l'expérience préalable que le public a du genre dont [une œuvre] relève », par « la forme et

la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance », et par « l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne¹ ». Une nouvelle œuvre est ainsi toujours considérée selon ces critères par le public de son époque, et chaque individu n'a évidemment pas le même horizon d'attente envers elle selon ses connaissances et son milieu culturel. La critique se doit pour sa part d'en savoir le plus possible sur l'univers littéraire, d'avoir lu un grand nombre d'œuvres afin que son horizon d'attente lui permette de bien saisir les ressemblances et les différences d'un nouveau roman par rapport à ceux du passé pour bien juger sa valeur. Jauss décrit cette réalité ainsi :

La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le « changement d'horizon » [...] requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire [...]².

Plus une nouvelle œuvre est différente des précédentes et de celles de ses contemporains, l'écart avec l'horizon d'attente se marquant de façon impressionnante, plus elle peut éprouver de la difficulté à être reconnue. Cependant, certaines œuvres font exception et ne sont appréciées que plusieurs années après leur parution initiale : jugées trop complexes au départ, incomprises par un public dérouté, ces rares œuvres apparaissent comme des précurseurs et des chefs-d'œuvre lorsque la critique réussit enfin à les comprendre quelques années plus tard. Une telle œuvre peut alors continuer de générer des textes analytiques qui la réactualisent constamment à mesure que s'élargissent les horizons d'attente : plus un texte est riche, plus ces études seront nombreuses, suivant tour à tour toutes les pistes dans le but d'en obtenir une compréhension qui se veut la plus complète possible.

Le double, roman de jeunesse du monstre sacré de la littérature russe qu'est Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski, connu un tel destin : décrié dès sa première publication en 1846, considéré comme un texte malhabile, il devient par la suite l'un des récits les plus analysés de la production du grand écrivain. La variété des études portant sur ce roman est

¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1967], p. 49.

² *Ibid.*, p. 53.

impressionnante, particulièrement quant à l'interprétation d'un point central du récit : le personnage du double, sosie identique du protagoniste, dont l'apparition déclenche la majeure partie de l'intrigue, est vu par certains comme un être physiquement réel, l'œuvre penchant alors du côté du surnaturel, et par d'autres comme le pur produit d'une hallucination du personnage principal, dans ce qui devient un roman psychopathologique. Deux critiques d'une même époque peuvent interpréter cet élément du récit de façon totalement contradictoire, et si un jugement est parfois renversé quelques années plus tard, il est néanmoins repris par un autre critique à une autre période. La grande divergence entre les différentes études, tant sur ce point que sur les nuances dans les possibles diagnostics pathologiques du protagoniste, nous a tant frappé lors d'un premier survol que nous avons décidé de consacrer un mémoire de maîtrise à cette œuvre de fiction qui a été lue et relue sous tous les angles, afin de comprendre comment elle a pu engendrer autant d'interprétations différentes.

La première étape de notre démarche consistera, dans le chapitre initial, à recenser le plus grand nombre possible d'études portant sur *Le double*, afin de relever les constantes et les différences que l'on y retrouve. Pour ce faire, nous regrouperons tout d'abord entre eux les textes qui traitent de la psychologie du personnage, parce qu'ils semblent être les plus nombreux dans la réception de ce roman. Lors de nos recherches bibliographiques préliminaires, nous avons en effet identifié quelques centaines d'articles, de critiques et de chapitres de monographies qui abordent l'œuvre avec cette approche, certains datant de la fin du 19^e siècle alors que d'autres ont paru lors des deux dernières décennies. Nous croyons que la comparaison de ces études nous permettra d'observer des dissensions importantes au sein même de la critique psychanalytique et psychopathologique en ce qui a trait à l'interprétation de la figure du double aussi bien qu'à l'analyse du comportement étrange du personnage principal. La valeur de vérité de chaque diagnostic ne peut selon nous qu'être remise en cause par la présence de tant de jugements différents, parfois contradictoires : bien que la plupart de ces textes soient extrêmement bien documentés et appuyés d'exemples du roman, il est difficile d'affirmer que tel ou tel autre article détient la réponse absolue.

La seconde partie de notre recension des études regroupera celles qui ont choisi de se concentrer sur l'analyse de certains éléments du style du *Double* plutôt que d'interpréter des

événements particuliers de la diégèse. Plusieurs critiques s'inspirant de la psychologie mentionnent évidemment quelques-uns de ces éléments, mais ils s'en servent généralement pour appuyer leur interprétation faisant de l'œuvre un récit clinique. Cette présentation d'articles traitant spécifiquement du style du roman – sa structure dialogique³, l'ironie du narrateur et la forte ambiguïté du récit – mettra en évidence certains points qui sont probablement venus marquer un écart important avec l'horizon d'attente du premier public, et qui peuvent aujourd'hui encore dérouter le lecteur et engendrer plusieurs interprétations différentes.

Nous terminerons cette recension d'études en juxtaposant plusieurs textes qui associent cette œuvre au genre fantastique en raison des nombreux éléments d'indétermination qui y sont présents et qui empêchent le lecteur de décider si l'apparition du double et d'autres événements du récit se produisent réellement dans la diégèse – rejoignant le surnaturel –, ou s'ils ne sont que des produits de l'imagination de Goliadkine, le protagoniste. Notre intuition nous pousse à croire que ces analyses, généralement les plus complètes dans leur appréhension des différents passages du texte, touchent des points que les autres études omettent – volontairement ou non – car ils entrent en contradiction avec leurs postulats. Nous croyons nous-même que *Le double* est d'abord et avant tout un roman fantastique : ces dernières études qui rejoignent notre propre lecture de l'œuvre nous serviront alors à établir un pont avec le second chapitre dans lequel nous présenterons en détail les théories de ce genre littéraire, qui nous permettent d'exprimer cette position.

Nous étudierons ainsi dans ce deuxième chapitre les principales caractéristiques qui servent à définir le fantastique, terme dont le sens a lui-même évolué depuis la reconnaissance du genre au début du 19^e siècle. Nous verrons comment le genre s'est développé à partir de l'époque romantique, puis comment la théorie est venue pour l'expliquer dans la seconde moitié du 20^e siècle, notamment avec l'ouvrage fondamental écrit par Tzvetan Todorov en 1970, *Introduction à la littérature fantastique*⁴. Si ce théoricien y

³ Cette notion, qui est devenue une théorie incontournable en études littéraires, provient d'un ouvrage du critique russe Mikhaïl Bakhtine, et fut élaborée entre autres à partir du *Double* : nous l'aborderons en détail au premier chapitre. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 1970 [1927], 316 p.

⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, 187 p.

affirme que l'une des principales caractéristiques de ce genre – sinon la plus importante, à notre avis – consiste à susciter chez le lecteur une hésitation entre deux ou plusieurs hypothèses pour interpréter des éléments problématiques d'un récit tout en refusant de leur donner une solution, nous montrerons à l'aide des théories de Wolfgang Iser⁵ et de Rachel Bouvet⁶ que la notion d'indétermination constitue le principal fondement du fantastique. Notre parcours nous mènera à réfléchir à l'effet que l'indétermination d'un récit peut entraîner chez le lecteur, plusieurs théories du fantastique affirmant que les œuvres de ce corpus sont susceptibles d'entraîner un sentiment d'effroi, d'angoisse ou d'inquiétude chez celui qui s'y plonge. Puisque nous avons nous-même ressenti un sentiment de ce type lors de notre première lecture du *Double*, sentiment que Bouvet décrit comme l'« effet fantastique⁷ », nous croyons que certains procédés littéraires présents dans l'œuvre permettent d'expliquer son émergence chez le lecteur. Nous présenterons alors quelques-uns de ces procédés décrits par Bouvet, en nous arrêtant particulièrement à l'ambiguïté, fondamentale dans le roman de Dostoïevski et observée dans un bon nombre des études que nous verrons au premier chapitre.

La définition de l'ambiguïté nous mènera ensuite à nous pencher sur la figure du double, présente dans ce récit comme dans une multitude d'autres. Nous croyons que cette figure, de par sa seule existence incompréhensible, incarne elle-même la notion d'ambiguïté en ce qu'elle entraîne toujours un questionnement chez celui qui la perçoit : est-elle réelle ou imaginée? Si elle est réelle, les règles qui régissent le monde ont-elles changé ou s'agit-il d'une extraordinaire coïncidence génétique qui demeure en accord avec les lois de la nature? Nous verrons comment la représentation littéraire de cette figure ambivalente par excellence s'est multipliée de façon étonnante durant la même période où le romantisme et le fantastique canonique se sont développés, et nous tenterons de les lier entre eux. La constante réactualisation d'un double ambigu dans des œuvres marquantes de la littérature fantastique, certaines ayant précédé le récit de Dostoïevski comme d'autres lui ont succédé, inscrit *Le double* dans une tradition intertextuelle indéniable et permet à notre avis de l'associer à ce

⁵ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], 405 p.

⁶ Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur le fantastique dans la littérature*, Montréal, Balzac-Le Griot, coll. « L'univers des discours », 1998, 306 p.

⁷ *Ibid.*, p. 10.

corpus générique. À l'aide de cette présentation du fantastique et de ses procédés, nous voulons dans le second chapitre mettre en évidence le fait qu'une œuvre fantastique demeure insaisissable même après sa lecture, et que certaines indéterminations ne peuvent trouver une explication complète malgré l'utilisation de cadres théoriques extérieurs comme la psychanalyse ou la sociocritique, qui visent à poser un discours fixe et globalisant sur un récit qui le refuse. Lorsque l'analyse présente certaines lacunes, dans quelle mesure l'interprétation peut-elle être considérée comme une défense du critique contre le sentiment angoissant ressenti au contact de l'œuvre? Nous espérons être en mesure de répondre à cette question à la fin de notre mémoire.

Le troisième chapitre aura pour but d'étudier la manière dont Dostoïevski déploie les procédés de l'effet fantastique dans son roman, préparant le terrain de façon idéale pour créer ce sentiment. Nous montrerons comment l'enchâssement de plusieurs cadres de référence⁸ différents permettant tour à tour d'interpréter les événements du récit comme des circonstances surnaturelles, des épisodes d'un rêve ou des hallucinations, amène le lecteur à constamment remettre en question l'interprétation de ce qui lui est raconté. La grande ambiguïté qui teinte différents épisodes de la narration, notamment à propos de la ressemblance du double avec le protagoniste et de la perception de ce sosie par les autres personnages, combinée à un narrateur qui, en restant trop près du point de vue du héros dont il raconte l'histoire amenuise lui-même souvent sa propre crédibilité, accentue également l'indétermination du roman et contribue à dérouter davantage le lecteur. Nous relèverons un grand nombre de passages du texte où ces différentes formes d'ambiguïté se manifestent pour montrer comment l'accumulation d'hypothèses contradictoires empêche de donner une interprétation claire et complète aux événements de l'intrigue, ce qui caractérise souvent le genre fantastique.

Le dernier passage de ce troisième chapitre concernera le rapport à la traduction : ne lisant pas le russe nous-même, nous avons choisi d'utiliser trois traductions différentes du *Double*. Nous croyons qu'avec une œuvre aussi difficile à saisir, le travail d'un traducteur se complexifie considérablement : nous tenterons alors de relever si les trois traducteurs respectent le même niveau d'ambiguïté élevé, que nous croyons caractéristique de ce roman,

⁸ Cette notion sera précisée au second chapitre.

dans leur travail de traduction. Nous espérons que cette comparaison permettra de souligner comment le métier de traducteur s'approche par plusieurs aspects de celui de critique littéraire, en ce qu'un individu qui transpose un texte d'une langue à l'autre doit d'abord poser sa propre interprétation sur l'œuvre pour bien refléter dans la langue de destination ce qu'il croit que l'écrivain original voulait exprimer. La traduction devient alors extrêmement complexe dans le cas d'un roman comme *Le double*, qui partage la critique de façon marquée et risque donc de partager les traducteurs également.

Chaque interprétation d'un texte littéraire reflète une lecture particulière, individuelle. Lorsqu'un critique ou un chercheur universitaire analyse une œuvre à l'aide de théories établies, cherchant à démontrer une hypothèse qu'il formule à son sujet, à exploiter un filon qu'il a vu dans l'œuvre, l'étude produite est généralement bien appuyée, plus élaborée que la simple impression qu'un ami peut livrer à un autre au sujet de sa propre lecture. Cependant, dans le cas du fantastique, la lecture demeure une expérience parfois angoissante, souvent troublante, qui entraîne presque toujours un sentiment d'étrangeté chez celui qui en fait l'épreuve : l'étude scientifique d'un tel texte tend à évacuer trop souvent cet aspect primordial qui caractérise son premier contact. Nous souhaitons, dans ce mémoire, réactualiser le discours sur l'effet de lecture que peut engendrer *Le double* de Dostoïevski et qui permet, selon nous, d'inscrire l'œuvre dans le genre fantastique. La critique psychanalytique occupe une place prépondérante en ce qui a trait à ce texte et, bien qu'elle soulève un grand nombre d'aspects essentiels du roman, nous considérons qu'elle tend trop souvent à le réduire à ces aspects, diminuant la richesse d'une œuvre étonnante. Témoignage d'une lecture, la nôtre, cette étude visera à mettre en évidence l'ouverture de cette œuvre ambiguë qui dérouta la critique de 1846, qui continue de diviser celle d'aujourd'hui, et qui se refusera probablement toujours à une interprétation complète qui tenterait de la figer.

CHAPITRE I

LA POLYPHONIE DE LA CRITIQUE

L'histoire littéraire ne retient bien souvent que les œuvres qui ont été décrites comme des chefs-d'œuvre et les textes qui ont marqué leur époque. Ces écrits canoniques sont constamment réédités, alors que d'autres sont voués à l'oubli, certains auteurs ne se méritant même que l'attention de quelques rares exégètes après la réception critique initiale. En fait, le premier lectorat journalistique s'avère bien souvent le facteur le plus déterminant pour la postérité d'une œuvre : si les critiques désavouent unanimement une première publication, l'auteur peut difficilement aspirer à une seconde chance et un succès futur – sauf exception, comme nous l'avons montré en introduction avec l'idée de changement d'horizon d'attente mise en avant par Jauss et qui s'opère progressivement. Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski, célèbre écrivain russe du 19^e siècle, s'en tira plutôt bien en réussissant à obtenir de secondes chances malgré des critiques acerbes pour ses premiers ouvrages : plus encore, il développa son style suite aux échecs initiaux et en vint à écrire plusieurs romans qui comptent parmi les plus grands chefs-d'œuvre de la littérature mondiale.

La mauvaise réception ne fut cependant pas immédiate : au contraire, sa première œuvre, *Les pauvres gens*, publiée en 1846 alors qu'il n'avait que vingt-cinq ans, se mérita un accueil des plus chaleureux. L'un des premiers critiques à lire ce roman, Nekrasov, débuta avec l'intention de ne lire qu'une dizaine de pages du manuscrit mais passa une bonne partie de la nuit à le terminer. Il le remit ensuite à Vissarion Bielinski, figure de proue de la critique de Saint-Pétersbourg à l'époque, en affirmant : « Un nouveau Gogol nous est né¹ ! » Une telle comparaison avec l'écrivain le plus adulé de l'heure en Russie, de la part des critiques les

¹ Fédor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972 [1877], p. 874.

plus influents, entraîna la gloire immédiate pour Dostoïevski. Bielski reconnut en ce récit les éléments caractéristiques du réalisme social dont il était le plus fervent promoteur, une forme de naturalisme russe devant refléter le mieux possible l'expérience humaine : « [Belinsky had an] overriding belief that literature should be as realistic as possible. Only in that way, he believed, can it achieve its goal of faithfully mirroring the social fabric of reality and bearing witness to human suffering². » Avec le protagoniste Makar Diévouchkine, pauvre commis de bureau vivant dans la misère et entretenant des espoirs amoureux qui seront déçus en raison de sa sombre condition, *Les pauvres gens* apparut aux yeux du cercle littéraire de Bielski comme la perpétuation et le raffinement du style et des thèmes gogoliens, les comparaisons élogieuses avec des nouvelles très prisées comme « Le manteau » ou « Le portrait » fusant de toutes parts puisque le texte rejoignait à merveille l'horizon d'attente dominant de la critique pétersbourgeoise.

L'avenir littéraire de Dostoïevski semblait alors assuré, son entrée dans le monde des Lettres se déroulant sur un véritable tapis rouge. Ce nouvel auteur offrait, dans son premier récit, tout ce que les critiques cherchaient dans une œuvre de fiction : avec un protagoniste attachant qui vit des situations extrêmement pathétiques résultant d'une confrontation entre la richesse et la pauvreté, le roman avait un aspect réaliste, voire moralisateur, que le style sobre servait très efficacement. Lorsque parut sa seconde œuvre, quelques semaines plus tard, tout bascula pour le jeune homme.

Le double, dont Bielski avait fortement loué les premiers passages lus publiquement par Dostoïevski à titre d'avant-goût lors d'une soirée littéraire, fut atrocement vilipendé par la majorité des critiques pétersbourgeois. Si le roman mettait initialement en scène un autre protagoniste occupant un poste de petit fonctionnaire, à l'image de Diévouchkine ou des héros de Gogol, le personnage de Goliadkine leur parut moins attachant en raison de ses étranges comportements et de son langage répétitif. L'intrigue, dans laquelle un double de Goliadkine apparaît soudainement et commence peu à peu à l'humilier publiquement jusqu'à prendre sa place dans la société, déplut parce qu'une telle situation s'avérait, à leurs yeux, complètement irréaliste et dépassée :

² Robin Feuer Miller, « Introduction », dans Robin Feuer Miller [éd.], *Critical Essays on Dostoevsky*, Boston, G. K. Hall & Co., coll. « Critical Essays on World Literature », 1986, p. 5.

Mais autant son premier roman lui vaut un triomphe, autant le second déçoit et tombe très rapidement aux oubliettes. Bielinski, d'abord enthousiaste, déchanté quand il comprend que son protégé a pris une tout autre voie que celle du roman social. Il décrète que la veine fantastique du *Double* ne convient pas « au goût contemporain³ ».

Dans l'une des citations les plus reprises par les biographes de Dostoïevski au sujet de la réception de ce second roman, Bielinski, pour défendre la place exclusive qu'il dédiait au réalisme social dans la littérature russe de son temps, alla jusqu'à affirmer : « In our days, the fantastic can have a place only in madhouses but not in literature, being the business of doctors, not poets⁴. » Avec son style déroutant qui s'écartait peut-être un peu trop de l'horizon d'attente des lecteurs de l'époque, *Le double* fut totalement incompris et généralement perçu comme une œuvre mauvaise, s'attirant des recensions négatives souvent gratuites devant le refus de plusieurs de se pencher plus longuement sur l'étude d'un roman exigeant. Alors que Bielinski, qui avait révélé l'auteur au monde, persistait dans ses critiques à mentionner « the power, depth and originality of Mr. Dostoevsky's talent⁵ » malgré les côtés « inconsistent and repetitious⁶ » du roman, d'autres, comme I. V. Brant dans le *Northern Bee* du 28 février 1846, dénigrèrent totalement le jeune prodige :

One cannot imagine anything more colorless, monotonous, or boring than the endlessly drawn out, mortally exhausting story of the unentertaining "adventures of Mr. Golyadkin," who, from the very beginning to the very end of the tale, is deranged, incessantly makes blunders and does foolish things that are not funny and not moving, despite all the author's efforts to depict them as such in his pretensions to some "deep," abstruse humor. There is no end to the wordiness – heavyhanded, annoying, irksome, to the repetitions, to the circumlocutions for one and the same thought, for one and the same words which the author has come to like so much. We sincerely pity the young man who so falsely understands art and has obviously been made confused by the literary "coterie" which for reasons of its own claims that he is a genius⁷.

Devant une multitude de critiques aussi virulentes, le jeune Dostoïevski descendit bien vite de son piédestal et son assurance vacilla. Il écrivit quelques courts récits – notamment *La*

³ Gérard Conio, « La dialectique du double chez Dostoïevski », dans Gérard Conio [éd.], *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Cahiers du Cercle. Sauf-conduit », 2001, p. 67.

⁴ V. Bielinski, cité dans Louis Breger, *Dostoevsky. The Author as Psychoanalyst*, New York, New York University Press, 1989, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁶ Cité dans Roger B. Anderson, « Dostoevsky's Hero in *The Double*. A Re-Examination of the Divided Self », *Symposium*, vol. 26, no 2, Summer 1972, p. 101-102.

⁷ Traduit dans Evelyn J. Harden, « Translator's Introduction », dans Fyodor Dostoevsky, *The Double. Two Versions*, Ann Arbor, Ardis, 1985, p. x.

logeuse en 1847 et *Les nuits blanches* en 1848 –, puis fut arrêté pour son appartenance à un cercle d'intellectuels révolutionnaires et envoyé au bagne, expérience qu'il racontera en 1861 dans les célèbres *Souvenirs de la maison des morts*. Son retour en littérature, après une gloire rapide suivie d'échecs cuisants, s'amorça alors progressivement et mena aux chefs-d'œuvre de la maturité. Toutefois, et il s'agit là d'un fait déterminant, Dostoïevski crut bon, en reprenant la plume, de réécrire *Le double*, son premier échec, car il jugeait, comme il l'affirma dans une lettre à son frère en 1854, qu'il n'avait « rien lancé dans la littérature de plus sérieux que cette idée⁸ ». Il voyait dans son roman de jeunesse – ou du moins croyait y avoir représenté, malgré plusieurs maladresses stylistiques – « une idée excellente [et] un type intéressant par son importance sociale, [qu'il avait] le premier découvert et annoncé⁹ », mais dont il évaluait, avec le recul, la forme mal développée. Ainsi parut, dans une réédition des premières œuvres de Dostoïevski en 1866, une version remaniée, comprenant de nombreuses coupures, et que l'auteur lui-même ne put jamais considérer comme réussie.

Cependant, en vertu du succès que l'auteur obtint peu après en publiant successivement des romans capitaux tels que *Crime et châtiment*, *Le joueur* (1866), *L'idiot* (1868), puis, plus tard, *Les possédés* (1871-1872) et *Les frères Karamazov* (1879-1880), plusieurs furent intrigués par la forte volonté qu'un tel monument des Lettres put avoir de revenir sur un récit maladroite comme *Le double*. Avec le développement de nouvelles sciences telles que la psychologie et un intérêt croissant pour l'étude de la littérature, la critique se pencha de nouveau sur cette œuvre initialement rejetée et ne la lâcha plus jamais : on compte aujourd'hui plusieurs centaines d'analyses approfondies de cette anomalie dans une production autrement vénérée dès sa création. Plusieurs réaffirmèrent la présence de défauts stylistiques et les incongruités du récit en les dénigrant, alors que d'autres décrivirent ces éléments comme des forces du *Double*. En fait, l'élément le plus curieux que l'on remarque lors d'un survol de la masse critique traitant de cette œuvre se veut l'incroyable diversité dans l'interprétation des événements de l'intrigue, du caractère du protagoniste ou de ce que peut bien être, au juste, cette fameuse « idée » la plus sérieuse que Dostoïevski ait lancée en littérature.

⁸ Cité dans André Green, « Le double double. Ceci et cela », dans Fédor Dostoïevski, *Le double. Poème pétersbourgeois*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980, p. 8.

⁹ Lettre à son frère, citée dans Constantin Motchoulski, *Dostoïevski. L'homme et l'œuvre*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1963, p. 45.

Puisque la multiplicité des points de vue sur cet étrange roman est si étonnante, nous relèverons, dans ce premier chapitre, les grands axes d'analyse qui traversent l'histoire de la réception critique du *Double*, en identifiant les similitudes et les fortes divergences entre chacun. Pour ce faire, après la présentation d'un résumé détaillé du récit, nous recenserons une grande quantité d'études du roman, de la fin du 19^e siècle à aujourd'hui, en mettant l'accent sur l'opinion du critique en ce qui a trait à la qualité de l'œuvre, ainsi que sur la thèse centrale de chaque article. Nous nous concentrerons principalement sur les textes analysant l'état mental du protagoniste, sur ceux qui étudient les particularités du style de l'œuvre et, enfin, sur ceux qui s'intéressent au côté fantastique du roman malgré son dénigrement par Bielinski, car ces trois approches paraissent les plus nombreuses. Une recension complète devrait se pencher sur les nombreux textes en russes et en allemand mais, ne maîtrisant pas ces deux langues, nous nous limiterons aux études en français et en anglais : nous croyons que la grande diversité de leurs propos constitue un bassin assez riche pour livrer un compte rendu très complet de la réception du roman. Par cette présentation des différentes hypothèses interprétatives, nous croyons pouvoir mettre en évidence les oppositions frappantes qui nous ont nous-même marqué lors d'un premier survol : ce mémoire visera ensuite à tenter d'expliquer pourquoi ce roman de jeunesse de Dostoïevski entraîna tant d'opinions et d'interprétations variées, parfois même contradictoires.

1.1 Une intrigue problématique

Afin de bien commenter les différentes analyses du récit, nous devons tout d'abord présenter les grandes lignes de l'intrigue. Le résumé du *Double* que nous présenterons ici sera effectué d'après la seconde version, celle de 1866, telle que traduite en 1998 par André Markowicz, l'un des traducteurs de Dostoïevski les plus appréciés. Nous tenterons de présenter les faits le plus objectivement possible pour mieux identifier sur quels points les interprétations critiques divergent.

Le récit débute avec le lent réveil du « conseiller titulaire Iakov Pétrovitch Goliadkine¹⁰ », qui se demande quelques instants s'il dort toujours ou s'il est réellement éveillé. Après s'être assuré de la réalité, il ouvre son portefeuille et compte avec joie les nombreux billets qu'il y avait mis, revêt ses plus beaux habits, puis quitte son appartement en carrosse avec son chambellan Pétrouchka pour qui il a loué un élégant costume. Lorsqu'il croise avec embarras son supérieur, Andréï Filippovitch, alors qu'il devrait lui-même être au bureau, Goliadkine hésite un long instant entre le saluer ou l'ignorer, puis ôte son chapeau devant l'homme en se disant intérieurement : « [...] je fais semblant que je ne suis pas moi, que je suis quelqu'un d'autre, je suis juste mon portrait craché, et je fais comme si de rien n'était [...] » (p. 15). Il poursuit aussitôt son chemin, laissant son patron ébahi, et, après une nouvelle hésitation – caractéristique de ses agissements tout au long du récit –, il pénètre chez son médecin, le docteur Rutenspitz, qui lui suggère de continuer à prendre ses médicaments. S'ensuit un entretien que le docteur a du mal à suivre, au cours duquel Goliadkine affirme qu'il a des « ennemis cruels » (p. 28) même s'il se veut un homme droit, puis dénigre Vladimir, neveu d'Andréï Filippovitch qui a été promu et veut épouser Klara Olsoufieva, une jeune femme de sa connaissance. À la fin de sa longue tirade, le conseiller titulaire fait allusion à « un ami proche » (p. 33) sur qui on a lancé la rumeur qu'il avait déjà signé une promesse de mariage avec une cuisinière allemande, puis empêche Rutenspitz de terminer ses interventions et s'enfuit, déçu de l'entretien et laissant le docteur très perplexe.

Goliadkine retourne à son carrosse et part faire des emplettes plutôt désordonnées, dilapidant son argent à gauche et à droite jusqu'en soirée. Il arrive alors chez Olsoufi Ivanovitch, le père de Klara, chez qui se tient un bal précédé d'un repas, mais les domestiques lui en empêchent l'accès. Il croise Andréï et Vladimir dans l'escalier, leur émet quelques commentaires sur le fait que ses relations officielles n'ont rien de répréhensible, puis s'élance vers son supérieur qui claque la porte, apeuré. Goliadkine part alors pour une auberge, mais le chapitre suivant le montre dissimulé dans le vestibule, puis entrant au bal où tous le regardent d'un air étrange alors que le valet l'invite à quitter les lieux. Le protagoniste réussit à se rendre jusqu'à Klara, qui pousse un cri lorsqu'il l'invite à danser, puis,

¹⁰ Fédor Dostoïevski, *Le double. Poème pétersbourgeois*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998 [1866], 281 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

rapidement et sans qu'il puisse faire quoi que ce soit, on lui enfle sa pelisse et on l'expulse à l'extérieur.

Après cet échec social flagrant se produisent les événements les plus curieux du récit. Goliadkine marche sur un pont durant une tempête de neige, s'arrêtant pour contempler le vide en voulant « se cacher de lui-même » (p. 75), quand il ressent une « angoisse étrange et sombre » (p. 78), puis aperçoit la figure indistincte d'un passant qui disparaît rapidement dans la tempête. Il reprend ses esprits et souhaite revenir chez lui au plus vite, mais réalise que l'autre le devance et entre dans sa demeure avant qu'il n'y arrive lui-même. Sur le seuil de sa chambre, il le voit enfin et éprouve une grande horreur : « Son ami de la nuit, ce n'était autre que lui-même – Monsieur Goliadkine lui-même, un autre Monsieur Goliadkine, mais exactement semblable à lui – en un mot ce qui s'appelle un double de tous les points de vue..... » (p. 86).

Le chapitre V se termine ainsi, brusquement. Au début du chapitre suivant, Goliadkine se réveille et réfléchit aux événements de la veille, particulièrement à son expulsion du bal et à sa promenade dans la tempête : il n'évoque pas le double, qui ne se trouve d'ailleurs plus là. Le héros se dirige vers le travail, où il évite ses confrères de crainte qu'ils ne soient au courant de sa déconfiture de la veille, et s'assoit discrètement à son bureau. Le double arrive alors et salue timidement Andréï Filippovitch qui l'assoit au bureau situé devant celui de Goliadkine : ce dernier, ahuri, observe les autres pour voir leur réaction devant la présence de tels sosies, et demande même à un confrère, Anton Antonovitch, s'il ne trouve rien d'étrange. Ce fonctionnaire lui affirme que l'autre se nomme Goliadkine, tout comme lui, et demande s'ils ne sont pas parents, remarquant effectivement un « air de famille » (p. 97). Le protagoniste insiste sur l'étrangeté de l'affaire, ce à quoi Anton répond qu'il s'agit effectivement d'une « ressemblance merveilleuse, fantastique », voire « un vrai miracle » (p. 98), mais ne semble pas y voir « de quoi se troubler » (p. 100) : Goliadkine est alors totalement déconfit, ne comprenant pas la réaction de son confrère.

À partir de cet instant, le récit suit les mésaventures de Goliadkine, rebaptisé Goliadkine-premier – et que nous appellerons dorénavant ainsi, ou simplement Goliadkine, pour le distinguer de l'autre –, aux prises avec son double, que le narrateur nomme

rapidement Goliadkine-cadet ou Goliadkine-second – ce que nous reproduirons également ici pour une plus simple identification des personnages. Goliadkine-second approche timidement Goliadkine-premier et se fait inviter chez lui pour la soirée, durant laquelle ils ont un entretien fort animé et deviennent les meilleurs amis du monde. Dès le lendemain, cependant, le double subtilise un travail à Goliadkine et en reçoit tout le mérite auprès de leurs supérieurs, puis il l'humilie devant les autres employés en le traitant comme un enfant. Plus tard, dans un restaurant où Goliadkine-premier commande un petit pâté et s'apprête à payer, le commis lui dit, à sa grande surprise, qu'il en a pris onze et doit tous les payer : Goliadkine aperçoit alors Goliadkine-second qui lui sourit, installé dans un cadre de porte que le protagoniste avait pris pour un miroir, et le double s'enfuit.

Rentré chez lui, le héros écrit une lettre dans laquelle il somme son ennemi de s'expliquer, puis il ordonne à Pétrouchka d'aller demander l'adresse du « fonctionnaire Goliadkine qui est nouvellement arrivé » (p. 160) à l'employé Vakhraméïev, au bureau, afin de lui expédier la missive. Le valet, souriant bêtement devant cette requête, sort alors et ne revient que beaucoup plus tard, saoul et endormi. Goliadkine-premier le réveille et Pétrouchka affirme d'abord qu'il n'y avait même pas de lettre, qu'il est allé chez des braves gens, puis se ravise et dit qu'il est allé voir Vakhraméïev et que ce dernier lui a donné sa propre adresse comme étant celle de M. Goliadkine. Devant la furie du héros face à cette réponse, Pétrouchka affirme que les braves gens « vivent sans faussetés, ils sont jamais par deux... » (p. 169). Goliadkine-premier, sous le choc, sort de la chambre de son valet et aperçoit sur la table une lettre de Vakhraméïev dans laquelle ce dernier affirme que Goliadkine-second est un homme respectable alors que le protagoniste lui-même ne l'est pas puisqu'il a offensé une certaine Karolina Ivanovna, chez qui il logeait jadis. Goliadkine, sentant une conspiration contre lui, écrit alors une seconde lettre, cette fois à Vakhraméïev, l'accusant de se livrer à des allusions peu claires pour souiller son honneur et d'entretenir une « plaisanterie inconvenante » (p. 177) à son égard.

Après une nuit remplie de rêves effrayants dans lesquels Goliadkine-second continue de l'humilier publiquement, Goliadkine-premier retourne au bureau, s'y cache et demande à de jeunes scribes de lui communiquer toutes les rumeurs à son égard : il apprend qu'Ivan Sémionovitch, un autre employé, a pris sa place. Il voit alors Goliadkine-cadet qui court à

gauche et à droite en mission spéciale, puis, lorsque la fin du quart de travail approche et que Goliadkine-premier tente de s'approcher des autres employés, tous l'ignorent ou le regardent avec curiosité. Goliadkine-second ressurgit et humilie de nouveau le héros, qui se dirige vers Andréï Filippovitch pour porter plainte. Ce dernier recule devant les accusations de Goliadkine, puis s'éloigne avec le grand patron, simplement appelé « Son Excellence » (p. 205). Goliadkine-premier demande des explications à Anton Antonovitch, qui l'accueille froidement et l'accuse de gestes indécents à l'endroit de deux jeunes filles, la première d'une « honnête et respectable famille » et la seconde « d'une respectable origine étrangère », puis d'avoir « accus[é] autrui d'un petit péché » (p. 207) qu'il a commis lui-même. Goliadkine, ne voyant que malentendus partout, reçoit d'un scribe une lettre venant de chez Vakhraméïev, puis il part à la poursuite de Goliadkine-second.

Il réussit à accoster son rival et à le convaincre de se rendre dans un café pour discuter. À l'intérieur, Goliadkine-second émet un commentaire flatteur sur la serveuse, puis affirme en plaisantant que Goliadkine-premier préfère les Allemandes : ce dernier lui répond que c'est là le discours de ses ennemis, et tente de lui faire admettre le tort commis à son égard, mais le double détourne la conversation sur des trivialités puis fait mine de s'inquiéter de la santé du héros. Alors que Goliadkine-premier croit à une possible réconciliation et s'excuse de ses lettres, Goliadkine-second change de nouveau d'attitude, se lève, serre la main de l'autre et s'essuie les doigts avec dégoût. Il s'enfuit ensuite et, après une nouvelle poursuite au cours de laquelle le héros perd la trace du double, Goliadkine-premier retrouve la seconde lettre dans sa poche. Il la lit et s'aperçoit, bouleversé, qu'elle provient de Klara, qui lui demande de venir l'enlever afin qu'ils partent ensemble au loin. Revenu chez lui, Goliadkine reçoit l'ordre de remettre à un commis ses effectifs reliés au travail, puis il trouve Pétrouchka en train de faire ses bagages pour aller travailler chez un autre.

Déconfit, il erre dans la ville et décide d'aller chez Son Excellence afin de tenter, une autre fois, de convaincre les autorités qu'il est innocent et qu'une grande mascarade se dresse contre lui. Devant son discours confus, Son Excellence se détourne et, quelques instants plus tard, Andréï Filippovitch et Goliadkine-second expulsent Goliadkine-premier du bureau. Exténué, le protagoniste se cache derrière un tas de bois dans la cour d'Olsoufi Ivanovitch, attendant un signal de Klara tout en ressassant des pensées confuses. Réalisant soudain que

tout le monde le regarde par les fenêtres et l'appelle, Goliadkine voit son double sortir pour l'inviter à entrer dans l'immeuble. Une fois à l'intérieur, où se trouvent presque tous les personnages principaux du récit, il est conduit vers Olsoufi Ivanovitch qui le regarde d'un air triste. Incapable de dire un seul mot devant la compassion générale, Goliadkine-premier se touche le cœur d'un air reconnaissant, croyant son pardon arrivé. Cependant, après avoir reçu un baiser de Goliadkine-second, il est conduit devant un nouvel arrivant, le docteur Rutenspitz, qui l'amène dans un carrosse alors que la foule les surveille. Le véhicule transporte Goliadkine au loin et le docteur, doté soudain d'un étrange accent allemand et de yeux menaçants, lui dit : « Vous rezevoir lochement d'État, jauffache, licht et service combris, ce dont vous êtes intigne [...] » (p. 277). Le roman s'achève sur le cri de Goliadkine, suivi de cette phrase énigmatique « C'était bien cela qu'il pressentait depuis longtemps! » (p. 277).

Une telle description du *Double* ne rend évidemment pas compte du style narratif de l'œuvre, essentiellement axé sur le monologue intérieur du protagoniste accompagné du discours d'un étrange narrateur qui semble reprendre ses pensées. Si l'on s'en tient aux faits présents dans l'intrigue que nous avons tenté de résumer ici, l'histoire semble être celle d'un homme malade, véritable mésadapté social ayant de la difficulté à s'exprimer et qui, après un magistral faux pas lors d'un bal, voit son double apparaître, l'humilier et prendre sa place en société jusqu'à l'éloigner lui-même vers un « logement d'État », probablement un asile pour aliénés. En raison de la présence d'un personnage de double et de plusieurs éléments d'ambiguïté narrative – notion que nous définirons plus en détail au second chapitre –, le récit dérouta les premiers lecteurs et se mérita une attention critique toujours croissante. L'aspect qui retient l'attention du plus grand nombre se veut sans contredit l'état instable de la psyché du protagoniste, qui occupe une place de premier plan dans le roman : ces nombreuses études formeront le premier arrêt de notre parcours de la réception de cette œuvre étrange.

1.2 La psychologie du personnage

Parmi les premières critiques russes du *Double*, généralement négatives, on remarque un dégoût profond face à la présentation d'un personnage en proie à la maladie mentale. Par

exemple, A. A. Grigorev écrit dans *The Finnish Messenger* en 1846 : « *The Double*, in our humanly imperfect opinion, is a work that is pathological and therapeutic but by no means literary : it is a story of madness, analyzed, it is true, to the extreme, but, nevertheless, as repulsive as a dead body¹¹. » À l'instar de Grigorev, plusieurs perçoivent l'œuvre comme un roman à teneur psychopathologique, sans toutefois pousser l'analyse plus loin : nous sommes alors en 1846, et les principales théories en psychologie sont encore toutes jeunes. Bielinski résume bien un effet de la nouveauté de ce thème littéraire chez le lectorat en affirmant : « [...] in general not every reader will quickly guess Golyadkin's madness¹² ». Le grand critique clame avoir deviné la folie de Goliadkine dès la visite du personnage chez Rutenspitz et le discours incongru qui s'ensuit. À partir de ce postulat, il soutient que Goliadkine-premier déforme la réalité en percevant faussement l'extrême ressemblance d'un nouvel employé avec lui-même : « [...] every reader has an absolute right not to understand and not to guess that [...] Golyadkin Junior's external resemblance to him is not so great and so striking as it has seemed to him in his deranged imagination¹³ ». Bielinski souligne la nouveauté du thème et note de nouveau le talent de Dostoïevski, mais il partage avec l'ensemble de la critique un profond manque d'intérêt devant la présentation littéraire de ce qui est perçu comme un exemple de folie hallucinatoire. Ce discours dominant dure quelques années, mais avec l'arrivée de Freud et le développement de la psychanalyse¹⁴, il s'enrichit peu à peu.

La première grande étude traitant du *Double* fut le célèbre ouvrage du disciple de Freud, Otto Rank, portant le même titre en allemand, *Der Doppelgänger*, paru en 1914 et qui se penche sur la figure du double en général d'un point de vue psychanalytique¹⁵. L'une des

¹¹ Traduit dans Harden, *loc. cit.*, p. xi.

¹² *Ibid.*, p. xiii.

¹³ *Ibid.*, p. xiii.

¹⁴ Dans une lettre écrite à Stefan Zweig en 1920, Freud affirmait même : « [Dostoevsky] cannot be understood without psychoanalysis – i.e., he isn't in need of it because he illustrates it himself in every character and every sentence. » Cité dans Joseph Frank, « Freud's Case-History of Dostoevsky », *Dostoevsky. The Seeds of Revolt, 1821-1849*, Princeton, Princeton University Press, 1976 [1975], p. 379.

¹⁵ Il existe des études plus anciennes dans le monde slave, non traduites et donc inaccessibles pour notre projet. L'auteure Maria Kravchenko cite Vladimir Chizh, professeur de psychiatrie qui en 1885 « proposed to look at Dostoevsky, not as a novelist, but as a direct portrayal of reality, as if all Dostoevsky's characters were case studies in whom he had observed abnormal phenomena ». Chizh aborde brièvement *Le double* mais, contrairement aux autres romans de l'auteur, il y voit trop d'éléments « imaginaires » plutôt que factuels, ne permettant pas d'en arriver à une bonne analyse. À ce sujet, voir Maria Kravchenko, *Dostoevsky and the Psychologists*, Amsterdam, Hakkert, coll. « Bibliotheca Slavonica », 1978, p. 71.

principales thèses de Rank consiste à percevoir la figure du double en lien avec la crainte de la mort puisque plusieurs croyances et mythologies font appel à cette figure pour conférer l'immortalité à l'âme : le double, substitut du vivant, apparaît de façon ambivalente à la fois comme sa chance de survie éternelle et son présage de mort. Nous ne nous attarderons pas à cette portion de l'étude, peu appropriée au cas présent. Étudiant le roman de Dostoïevski, qu'il considère comme un pilier de la littérature en raison de ses illustrations réalistes de la psychologie humaine, Rank y voit « [...] la description absolument objective d'un état paranoïaque où pas un trait n'est omis [...] », et « [...] l'action de l'entourage sur la folie de la victime¹⁶ ». L'auteur, présentant un résumé subjectif de l'intrigue plutôt qu'une véritable analyse, observe comment Goliadkine attribue tous ses malheurs à la persécution de ses ennemis et comment son sentiment se cristallise dans la personne de Goliadkine-second, qui porte son nom et vole son poste. De plus, comme le résumant S. Stephenson Smith et Andrei Isotoff dans un article de 1935, le cœur de la théorie du psychanalyste allemand tient en ce que Goliadkine-cadet représente « [...] a visualizing of the persecuted, who, according to the Freudian theory, is the loved person in one's own ego¹⁷ ». Le double est alors, dans cette première étude importante du roman, le produit d'une hallucination de Goliadkine, un ennemi qui réussit tout ce que lui-même voudrait accomplir mais qu'il ne peut s'avouer : c'est pourquoi le héros déteste Goliadkine-second mais l'aime en même temps, se reconnaissant en lui.

En tant que l'un des premiers grands psychanalystes à s'adonner à l'analyse littéraire, Rank émet également l'hypothèse que la personnalité d'un auteur y est pour beaucoup dans le choix du thème du double :

La prédisposition pathologique aux troubles nerveux et mentaux occasionne une division très prononcée de la personnalité, avec affirmation toute particulière du complexe du moi. À cette disposition correspond chez ces écrivains un intérêt anormalement fort pour leur propre personne, leur état d'âme et leur destin¹⁸.

¹⁶ Otto Rank, *Don Juan et Le double*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1973 [1914], p. 33.

¹⁷ S. Stephenson Smith et Andrei Isotoff, « The Abnormal from Within. Dostoevsky », *Psychoanalytic Review*, vol. XXII, no 4, October 1935, p. 373.

¹⁸ Rank, *op. cit.*, p. 55.

L'auteur affirme que, parallèlement à ses crises d'épilepsie, diagnostic douteux selon lui, la double nature de Dostoïevski, parfois timide et solitaire, d'autres fois très excentrique, de même que son grand narcissisme observé par ses biographes, sont à l'origine de sa création de personnages à la psychologie dérangée. Goliadkine, ressemblant par plusieurs aspects à son créateur, ferait ainsi partie de ceux-là.

Plusieurs autres savants se sont prononcés sur le grand talent que démontre Dostoïevski dans la représentation de maladies mentales ou de troubles psychiques. Smith et Isotoff, paraphrasant Janko Lavrin qui en 1920 disait que Dostoïevski, précurseur des psychanalystes, « was the first explorer of the Unconscious¹⁹ », ajoutent pour leur part :

[...] Dostoevsky offers an opportunity for the student of the abnormal to view the phenomena of epilepsy, hallucinosis, hysterical personality, and the like, as they seem to the victim; he gives an internal, rather than an external, view, enabling the psychopathologist to envisage the aberration in its incipient stage, in the order in which the character goes through it²⁰.

La représentation subjective de la maladie représente pour eux la plus grande innovation de Dostoïevski. Ils citent Carus, un pionnier de la psychologie – paraissant aujourd'hui ésotérique – dont Dostoïevski avait lu le *Psyché* de 1846, comme une grande source d'inspiration pour ses œuvres futures. Sans étudier *Le double*, qu'ils mentionnent en passant, ces auteurs alimentent l'intérêt d'une analyse psychanalytique du personnage, tout comme Jung qui disait en 1933 : « The novels which are most fruitful for the psychologist are those in which the author has not already given a psychological interpretation of his characters, and which therefore leave room for analysis²¹... » Le roman paraît dès lors comme un terrain de jeu idéal pour la critique psychanalytique, qui tente de cerner le problème de Goliadkine.

En 1948, pour un article dans lequel il étudie et compare le style des *Pauvres gens* et du *Double*, Nikolaj Trubeckoj affirme : « Goljadkin is insane. His illness develops further, and soon he suffers from hallucinations. The cleavage existing in his inner self materializes²². » Sans développer plus longuement sa définition de la folie de Goliadkine, l'auteur voit,

¹⁹ Smith et Isotoff, *loc. cit.*, p. 370.

²⁰ *Ibid.*, p. 363.

²¹ C. G. Jung, cité dans S. Stephenson Smith et Andrei Isotoff, *loc. cit.*, p. 362.

²² Nikolaj S. Trubeckoj, « The Style of *Poor Folk* and *The Double* », *American Slavic and East European Review*, vol. 7, no 2, 1948, p. 162.

comme Rank, une matérialisation d'une partie de l'ego du héros dans la figure du double. Cependant, il touche un point sensible en émettant la remarque suivante :

Only when Goljadkin encounters his double at night can one be fairly sure that this is a hallucination; otherwise it is impossible to distinguish between reality and hallucination. [...] Throughout the entire tale one cannot be sure whether this is a fantastic, grotesque story or whether it is a description of madness²³.

Trubeckoj, dans son analyse, semble convaincu que Goliadkine-second provient d'une hallucination de Goliadkine-premier. Cependant, dans cet article qui aborde avant tout la narration floue de l'œuvre, il observe que le lecteur ne peut juger avec certitude s'il s'agit d'un récit fantastique ou psychopathologique. Sans citer de source, il termine son texte en affirmant : « Professional psychologists claim that from the psychopathic point of view there is nothing wrong with the portrayal of the madman's internal life²⁴. » Malgré un léger dérapage méthodologique – l'auteur reprend l'analyse dominante selon laquelle Goliadkine-second est le résultat d'une hallucination, sans toutefois ressentir le besoin d'en faire une preuve –, l'excellent article de Trubeckoj met en relief la difficulté d'interprétation du roman, attribuant l'insuccès initial de l'œuvre au fait que le lectorat des années 1840 ne pouvait s'intéresser à un texte que seuls des « psychologues professionnels » peuvent comprendre et apprécier.

Dans une analyse des figures de doubles dans la littérature à caractère psychologique, Ralph Tymms pose sensiblement le même diagnostic que Rank à propos de la maladie de Goliadkine :

The Double is the imaginative case-history of a pathological character suffering from persecution mania. [...] Since Golyadkin himself is so prone to imagine entire situations and sequences of conversation [...], one concludes that the double does not really exist outside Golyadkin's imagination [...]²⁵.

Selon Tymms, le lecteur peut inférer, d'après l'imagination fertile présente dans les monologues intérieurs de Goliadkine, que Goliadkine-second n'existe que dans une hallucination, qu'il constitue une projection des peurs du héros qui se croit persécuté par tout le monde. Par contre, parce que Goliadkine-second apparaît comme un double physique et

²³ *Ibid.*, p. 168-169.

²⁴ *Ibid.*, p. 169-170.

²⁵ Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, Bowes, 1949, p. 103-104.

réel dans la narration, l'auteur souligne comme Trubeckoj la difficulté de trancher entre « what is objectively realistic narrative, and what represents the hero's subjective impressions, which may be entirely imaginary²⁶ ». Fidèle à son analyse, Tymms décide de trancher cette hésitation et interprète les principaux événements du récit, par exemple les accusations d'Anton Antonovitch et la lecture des lettres dénonciatrices, comme des hallucinations faisant partie du délire de persécution de Goliadkine.

En 1954, Charles Passage utilise le terme de « schizophrenia²⁷ » pour la première fois parmi les études que nous avons lues. Tout en soulignant que Dostoïevski se joue de son lecteur en omettant de clarifier plusieurs détails ambigus, il analyse la relation entre les deux antagonistes en termes scientifiques :

[...] the new Mr. Golyadkin is the latent aggressive phase of Mr. Golyadkin's character [...]. He has another trait, which since Dostoevski's time has come to be thought of as a commonplace in schizophrenics : he is implacably hostile to the milder phase of the split personality. His sole aim is to destroy the antithetical self²⁸.

On sent que le diagnostic se précise, que la critique trouve de nouvelles armes pour décrire de façon convenable la folie de Goliadkine, conformément à une meilleure diffusion des recherches en psychologie. Le double, partie agressive de l'ego de Goliadkine, tente de supplanter la partie plus douce afin de prendre toute la place.

Quelques années plus tard, René Girard publie un célèbre ouvrage sur le thème du double dans l'œuvre de l'écrivain russe, intitulé *Dostoïevski. Du double à l'unité*. L'une des thèses centrales de Girard consiste à dire que le grand auteur reprend constamment les thèmes de l'orgueil et de la rivalité, qu'il décrit de façon plus pamphlétaire en 1864 dans les *Mémoires écrits dans un souterrain* que dans *Le double*. Selon le critique, le jeune Dostoïevski est un peintre incisif des rivalités quotidiennes de la bureaucratie tsariste du milieu du 19^e siècle, plus particulièrement des effets néfastes pour l'individu de la prolifération d'employés qui, ayant la même fonction, se voient pareils les uns aux autres : « Le processus de "dépersonnalisation" subie [sic] par la masse des fonctionnaires

²⁶ *Ibid.*, p. 103.

²⁷ Charles Passage, *Dostoevski the Adapter. A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « Studies in Comparative Literature », 1954, p. 17.

²⁸ *Ibid.*, p. 25-26.

subalternes est d'autant plus rapide, efficace et sournois qu'il se confond avec les rivalités féroces mais stériles engendrées par le système²⁹. » Dans une telle société où l'employé perd toute notion d'individualité, l'orgueil et les rêves de grandeur se trouvent sans cesse en butte à l'impossibilité de l'ascension sociale. Confronté au succès des classes supérieures, il développe envers lui-même une relation sado-masochiste : « L'orgueilleux se croit un dans le rêve solitaire, mais il se divise dans l'échec en un être méprisable et en un observateur méprisant. Il devient Autre pour lui-même³⁰. » Appliquant cette théorie selon laquelle la société oppressante entraîne chez le sujet le désir de ce que l'autre veut jusqu'à en venir à une dissolution de sa propre identité, Girard interprète *Le double* comme l'aboutissement de cette dépersonnalisation. Goliadkine, répétant un échec social après l'autre et enviant ceux qui réussissent, se considère progressivement comme un moins que rien et éprouve l'hallucination d'une matérialisation physique de cet « observateur méprisant » qui fait partie de lui-même.

La même année, Lawrence Kohlberg publie un article à propos des doubles dostoïevskiens dans lequel il remet en question la solidité de l'analyse psychanalytique de la littérature. Développant ses arguments, il affirme : « [...] it is impossible to know whether these interpretations are true. The characters are not real people, the biographical data on the author is inadequate, and a novel is not a psychological projective-test response by an author³¹. » Une analyse utilisant des notions de psychologie peut permettre une interprétation d'un récit ou de l'état d'un personnage d'après les symptômes apparaissant dans l'œuvre ou les données biographiques connues à propos de l'auteur mais, parce qu'elle touche au domaine de la fiction, elle ne pourra jamais, selon Kohlberg, prétendre atteindre une vérité absolue. Cependant, après cette mise en garde introductive, il exprime sa certitude que Dostoïevski tentait de représenter des problèmes psychopathologiques à travers ses personnages de doubles et explique cette figure récurrente de façon très intéressante. Il étudie l'ouvrage de Rank précédemment mentionné, le citant comme la seule analyse sérieuse du *Double* d'un point de vue psychopathologique, mais réfute les conclusions du psychanalyste allemand :

²⁹ René Girard, *Dostoïevski. Du double à l'unité*, Paris, Plon, coll. « La recherche de l'absolu », 1963, p. 52.

³⁰ *Ibid.*, p. 53.

³¹ Lawrence Kohlberg, « Psychological Analysis and Literary Form. A Study of the Doubles in Dostoevsky », *Daedalus*, vol. 92, no 2, Spring 1963, p. 347.

While the feelings of persecution and the disowning of part of the self portrayed in *The Double* have psychiatric parallels in paranoid states, the experience of a hallucinatory duplicate of the self is not explained by, or consistent with, a paranoid psychosis. The typical paranoid concept is one of a spotless self being unjustly blamed and tortured by evil others. In contrast, Dostoevsky's hallucinatory or semi-hallucinatory Doubles persecute their creators by asserting their identity with them [...] ³².

Le diagnostic de paranoïa que Rank attribue à Goliadkine ne s'avère pas suffisant pour rendre compte efficacement de la condition du personnage parce que Goliadkine-second s'identifie de façon trop claire à Goliadkine-premier en tentant d'usurper sa position, alors que dans la paranoïa, « l'autre » est distinct et méchant. Kohlberg refuse également de parler de personnalité multiple ou de schizophrénie, concepts de « psychiatrie populaire ³³ » sur-utilisés selon lui, mais constate un évident problème obsessionnel-compulsif chez Goliadkine : « The "split" is not a separation of selves, it is an obsessive unbalancing or undoing of one idea or force with its opposite ³⁴. » Cette forte dualité présente au sein d'un même individu revient constamment dans l'œuvre de Dostoïevski et Kohlberg tente d'en expliquer les sources, faute de pouvoir l'interpréter.

L'auteur relève également de fortes ressemblances entre la maladie de Goliadkine et un syndrome d'autoscopie, phénomène qui consiste à apercevoir un autre soi-même. L'autoscopie n'est aucunement reliée à la paranoïa mais, dans bien des cas, peut apparaître chez quelqu'un qui souffre de crises d'épilepsie, comme Dostoïevski lui-même. Kohlberg évoque la forte possibilité de l'influence d'une affliction propre à l'écrivain sur la vraisemblance de la représentation littéraire d'une telle maladie – il affirme que d'autres auteurs, comme Maupassant et Musset, étaient également réputés pour avoir vécu des expériences d'autoscopie –, mais il ne plonge pas plus profondément dans son analyse, probablement pour donner suite à sa mise en garde initiale ³⁵. L'article reste ainsi un survol des possibilités d'interprétation psychanalytique de la genèse des figures de doubles dans l'œuvre de Dostoïevski plutôt qu'une véritable analyse. En conclusion, Kohlberg articule un

³² *Ibid.*, p. 351.

³³ *Ibid.*, p. 352. Notre traduction.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Maria Kravchenko traite d'un article de Pierre Schmidt paru en 1951, dans lequel l'auteur souligne également l'intérêt, pour l'étude du *Double*, de l'épilepsie dont souffrait Dostoïevski. Schmidt affirme que le cas de Goliadkine « accords in every way with a description of an acute epileptic psychosis »; Kohlberg, qui n'a vraisemblablement pas lu Schmidt, aurait certainement refusé l'interprétation aussi catégorique. Maria Kravchenko, *op. cit.*, p. 152.

lien entre l'épilepsie de Dostoïevski, sa crainte de la mort et son attirance pour l'idée de l'immortalité, exprimées par les doubles littéraires suivant la même logique primitive de l'inconscient mise en avant par Rank; il souligne toutefois que, aussi complexes que puissent être les origines du double, elles ne peuvent expliquer son sens.

Suivant le filon exploré par Kohlberg avec une vocation plus analytique, Robert Rogers consacre aux doubles dostoïevskiens plusieurs passages de son ouvrage de 1970, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Reprenant l'analyse de Kohlberg, Rogers souligne que le problème obsessionnel-compulsif de Goliadkine et sa dissolution d'une idée par son opposé n'excluent pas des symptômes de paranoïa, contrairement au diagnostic de personnalité multiple. Il exprime la complexité de l'interprétation psychanalytique de la pathologie de Goliadkine :

In fact, the complexity of the double in this work is borne out by the fact that no single nosological label of psychiatry applies to him. But recognition of the presence of elements of the paranoia syndrome helps us to comprehend that Golyadkin Jr. is largely a superego double, embodying variously faults that Golyadkin feels guilty about, punishment for that good, submissive, loved son³⁶.

Goliadkine-second apparaît ainsi comme une représentation imaginée du surmoi de Goliadkine-premier, qui l'empêche de faire ce qu'il désire tout en le faisant lui-même. Rogers va plus loin encore en affirmant que Goliadkine, dans son délire, projette cette hallucination sur son rival au travail et en amour, Vladimir Sémonovitch : « It becomes apparent from the letter which Golyadkin imagines he receives from Klara Olsufyevna that [his] double has merged in his mind with Vladimir Semyonovich, [...] whose promotion to the rank of assessor Golyadkin envies, though he denies it³⁷. » Cette hypothèse, qui réfute la simple autoscopie mais confirme la projection, apporte des éléments très intéressants, mais ne peut expliquer le fait qu'Anton affirme que le « nouveau » se nomme, comme lui, Goliadkine. De plus, l'idée que Goliadkine imagine recevoir une lettre de Klara détonne par rapport à la lecture d'autres critiques, qui ne voient l'hallucination que dans la personne du double.

³⁶ Robert Rogers, *A Psychoanalytical Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970, p. 38.

³⁷ *Ibid.*, p. 37.

Selon Rogers, de nombreux éléments du récit peuvent également être expliqués à la lumière d'une célèbre étude de Freud datant de 1928, intitulée « Dostoïevski et le parricide³⁸ ». Dans cette dernière, le père de la psychanalyse étudie comment le meurtre du père de Dostoïevski par ses serfs marqua le jeune homme, qui s'en sentit toute sa vie coupable car il avait déjà souhaité sa mort. Freud croit que l'épilepsie dont souffrit Dostoïevski est liée à cette culpabilité – un lien de causalité souvent contesté en raison de données chronologiques contradictoires³⁹. Rogers fonde sur ces analyses une interprétation selon laquelle l'autoscopie de Goliadkine, reflet de la maladie de l'écrivain, se développe en lien direct avec sa condamnation par des figures autoritaires, paternelles, comme le docteur Rutenspitz et Olsoufi Ivanovitch. La clé de l'interprétation du *Double* résiderait alors, selon Rogers, dans la psychologie même de son auteur; Kohlberg croit pour sa part que l'état de Dostoïevski influence son choix de structures narratives (présence de doubles et oppositions dans la narration), mais ne permet aucunement d'interpréter le sens de l'œuvre, qui est une construction fictive et non un cas clinique. En 1989, Louis Breger⁴⁰ affirmera que l'hypothèse du conflit avec le père, déterminante dans plusieurs lectures psychanalytiques, ne joue qu'un petit rôle dans l'explication de l'œuvre et de la psychologie de Dostoïevski car elle n'y occupe pas une position suffisamment centrale et persistante.

On confia à André Green le mandat d'écrire la préface de la réédition du *Double* chez Gallimard en 1980 : le texte qu'il rédigea pour l'occasion devint l'une des plus célèbres analyses du récit. En plus d'une convaincante étude du style narratif, Green se penche sur l'affliction de Goliadkine, un « délire de persécution⁴¹ » qui le fragilise et suscite en lui un désir masochiste cristallisé par la figure du double :

Pour nous la leçon est claire : c'est lorsque apparaît le désir d'anéantissement, au moment où le sujet aspire au zéro que le dédoublement salvateur s'opère : il devient deux. La fragilité de l'unité menacée, crée sa réplique comme un remède – fût-il empoisonné – au désespoir. Freud avait compris que le délire est déjà une tentative de restitution, une néo-réalité qui apparaît au moment où le monde semble s'effondrer. Le dilemme est ici mourir ou délirer. Délirer permet d'espérer et de survivre⁴².

³⁸ Sigmund Freud, « Dostoevsky and Parricide », *Collected Papers. Vol. V*, Londres, Hogarth Press, 1953 [1928], p. 222-242.

³⁹ À ce sujet, voir l'article de Joseph Frank cité plus haut.

⁴⁰ Louis Breger, *op. cit.*, p. 270.

⁴¹ André Green, *loc. cit.*, p. 10.

⁴² *Ibid.*, p. 23.

Au moment où Goliadkine, après une énième humiliation en société lors du bal où il n'était pas invité, se sent « tué – tué complètement, dans le plein sens de ce terme » (p. 73) – ou « anéanti⁴³ », dans la traduction de Gustave Aucouturier –, moment où il erre dans la tempête, le double apparaît dans sa vie et l'empêche de céder à sa tentation suicidaire, tentation claire bien que non spécifiquement évoquée selon Green. Hallucination protectrice à ce titre, Goliadkine-second réussit tout ce que Goliadkine-premier voudrait accomplir mais ne peut s'avouer à lui-même : le fait qu'il se reconnaisse en lui explique, selon le critique, l'étrange relation amour-haine que Goliadkine entretient avec son double et révèle même, comme sa quête de reconnaissance des figures autoritaires, « son immense besoin d'amour passif vis-à-vis d'un autre homme⁴⁴ ». Green interprète une étude de la paranoïa par Freud pour affirmer à propos du comportement de Goliadkine : « L'homosexualité est à l'œuvre, farouchement niée, rejetée, débordée pour ainsi dire puisque "la somme des régressions qui caractérise la paranoïa est mesurée par le chemin que la libido doit parcourir pour revenir de *l'homosexualité sublimée au narcissisme*"⁴⁵. » Bien que Freud ne mentionne aucunement l'apparition d'un double à travers l'hallucination comme symptôme possible de la paranoïa – et que Kohlberg la nie de façon catégorique –, Green analyse de façon convaincante la relation entre Goliadkine et son double, et le comportement du protagoniste envers ses supérieurs. Comme Rogers, il croit également que la vie personnelle de Dostoïevski aide à comprendre certains épisodes du roman, affirmant que ce récit doté d'un narrateur parfois méprisant envers son héros, écrit après le succès littéraire des *Pauvres gens*, reflète un acte masochiste de la part de l'auteur, une négation de son triomphe qui explique l'échec de ce second roman : Goliadkine représente alors un double de Dostoïevski, une préfiguration de son échec social, idée que Breger reprendra également tout en diminuant l'importance de l'anxiété homosexuelle au même titre que le conflit avec le père⁴⁶.

⁴³ Fédor Dostoïevski, *Le double. Poème pétersbourgeois*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980 [1866], p. 80.

⁴⁴ André Green, *loc. cit.*, p. 18.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 16-17. L'auteur souligne. Il tire sa citation de Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 305.

⁴⁶ Louis Breger, *op. cit.*, p. 270. Breger soutient même que dans le personnage de Goliadkine, Dostoïevski exagère et parodie ses propres conflits et problèmes émotionnels, notamment à travers le narcissisme du personnage qui imite sa propre fierté suite au succès des *Pauvres gens*.

Bernard Brugière partage en partie l'interprétation de Green, dans un article de 1983 qui vante l'étude psychanalytique de la littérature. Selon lui, Goliadkine crée son double après une succession de rebuffades sociales – selon un processus psychologique qui n'est, ici non plus, toujours pas décrit – et se voit ensuite entraîné dans un « délire de persécution avec tous les caractères de la folie paranoïaque⁴⁷ », diagnostic partagé par plusieurs critiques précédents. L'auteur offre ensuite un bon résumé des principaux éléments pathologiques à l'œuvre dans le récit :

L'intérêt exceptionnel du personnage de Goliadkine tient à ce qu'il recouvre les notions et exemples examinés jusqu'ici (ambivalence, projection, délire de la persécution, paranoïa, érotisation de la relation au double, identification aliénante avec l'image spéculaire) et aussi à sa mise en relief d'une notion au centre de la réflexion psychanalytique sur le double : le narcissisme⁴⁸.

Selon l'auteur, Goliadkine pourrait communiquer plus facilement avec ses supérieurs et trouver la reconnaissance masculine dont il a tant besoin, s'il n'était pas obsédé par son double aliénant qui vient mettre en péril son unicité et qui l'effraie au plus haut point. Cette préoccupation pour l'individualité, la crainte de la perte de soi, sera partagée par un grand nombre de critiques qui verront dans l'œuvre un profond questionnement métaphysique.

Le diagnostic de schizophrénie revient également à plusieurs reprises, malgré l'article déterminant de Lawrence Kohlberg. Dans *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*⁴⁹, en 1968, Dominique Arban avait posé un diagnostic sur Goliadkine qu'il précise dans un article de 1981 : « *Le double* est le récit du développement d'une schizophrénie à base de culpabilité, d'humiliation et de narcissisme⁵⁰. » Il croit que Goliadkine-premier éprouve une hallucination et voit Goliadkine-second après un échec social qui reflète son incapacité à s'affirmer et à devenir meilleur, et que le récit serait donc la quête d'un schizophrène qui tente de comprendre ce qui lui arrive tout en le pressentant, jusqu'à la réalisation, à la toute fin, qu'il souffre bien de démence. En 1990, Michel Cadot,

⁴⁷ Bernard Brugière, « Les apports de la psychanalyse au thème du double en littérature », *Le double dans le romantisme anglo-américain*, [Clermont-Ferrand], Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1984, p. 19.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁹ Dominique Arban, *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1968, 394 p.

⁵⁰ Dominique Arban, « Le statut de la folie dans les œuvres de jeunesse de Dostoïevski », *Dostoevsky Studies*, no 2, 1981, p. 28.

affirmant de but en blanc que « le lecteur moderne [...] n'hésite pas à porter un diagnostic de schizophrénie aiguë⁵¹ », revient à un constat similaire à celui de Rogers à propos de la figure ambiguë du double :

Le lecteur comprend [à la fin du récit] que le « sosie » de M. Goliadkine, n'était tel que dans son imagination, qu'il existait réellement un jeune homme nouvellement recruté au ministère de M. Goliadkine, et que ce dernier avait projeté sur lui tous les fantasmes, d'humilité puis de pouvoir, qu'il cachait en lui⁵².

Plutôt que de concevoir le double comme le produit d'une hallucination pure et simple, tel que l'ont fait la plupart des critiques précédents, Cadot exprime le besoin de trouver un réceptacle à la projection en la personne d'un nouvel employé réel mais non identique au héros, et qui n'est pas non plus Vladimir, contrairement à l'opinion de Rogers. Cette interprétation explique en partie les réactions des autres personnages envers les accusations de Goliadkine, mais ne peut efficacement décoder le comportement du double lors des scènes où les deux personnages sont confrontés.

Enfin, l'une des études les plus intéressantes traitant du *Double* d'un point de vue psychanalytique fut écrite en 1995 par Wladimir Troubetzkoy, grand spécialiste de la littérature russe et de Dostoïevski en particulier. Il reprend plusieurs éléments de diagnostic à ses prédécesseurs pour livrer cette interprétation synthétique : « C'est que Dostoïevski, pour la première fois en littérature, prétend faire œuvre d'art en se livrant à une description médicale, clinique de la folie, ici d'une paranoïa schizophrénique accompagnée d'un dédoublement de la personnalité⁵³. » L'analyse initiale ressemble fortement à celle de Rank, à la différence près que Troubetzkoy soulève l'importance, comme Smith et Isotoff, de la représentation subjective de la maladie, contrairement à l'objectivité que Rank y voyait : l'intérêt psychanalytique du *Double* réside dans le point de vue du malade, perceptible dans son discours. En effet, l'auteur observe que tout, dans le roman, est décrit à travers les yeux du protagoniste, et que même le discours du narrateur devient progressivement indiscernable

⁵¹ Michel Cadot, « *Le double* de Dostoïevski et ses modèles hoffmanniens », dans Wladimir Troubetzkoy [éd.], *La figure du double*, [Paris], Didier Érudition, coll. « Questions comparatistes », 1995 [1990], p. 123.

⁵² *Ibid.*, p. 122.

⁵³ Wladimir Troubetzkoy, « *Ad te clamavi*. La nuit obscure de M. Goliadkine », dans Jean Bessière, Antonia Fonyi et Wladimir Troubetzkoy [éd.], *Le double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 61.

du sien, ce sur quoi nous nous pencherons après cette revue des interprétations psychologiques. Étudiant tant les conversations de Goliadkine avec les autres que ses monologues intérieurs, Troubetzkoy y souligne la multitude de lieux communs ou la répétition de phrases vides de sens comme le « ceci et cela » de la traduction de Gustave Auouturier (« voili-voilà » dans celle de Markowicz) qui déroutent ses interlocuteurs. Devant un discours aussi problématique, le critique propose l'analyse suivante :

Il convient, en nous inspirant des travaux de Jacques Lacan, de considérer la structure du moi de Goliadkine comme *une structure de langage*, c'est-à-dire non comme une « personne » ou une monade, mais comme un lieu, un terme d'une situation d'*interlocution* : le moi de Goliadkine est ce qu'il est par rapport à l'autre, il se définit comme une *relation*.

Lacan considère la relation du moi à soi-même comme la relation entre la *langue*, système cohérent préexistant à la personne individuelle, et la *parole*, la réalisation concrète et occurrentielle, contingente, en acte, de ce système à travers et entre les individus [...]. Disons-le tout de suite : la folie de Goliadkine est engendrée par son incapacité à proférer une *parole* qui soit la sienne, Goliadkine est prisonnier de la langue⁵⁴.

Goliadkine veut être comme tout le monde et clame être totalement intègre, sans « masque » (p. 26). Le plus important, pour lui, consiste à être bien vu par les autres et à entretenir de bons rapports avec eux, mais il ne peut l'accomplir : en voulant trop être comme l'autre, il ne réussit pas à se créer une identité propre, à prononcer un discours qui soit le sien. Incapable d'entrer en relation, la seule façon qu'a Goliadkine d'entretenir une conversation entre un « je » et un « tu » devient alors, selon Troubetzkoy, de parler avec lui-même. Ainsi, à un moment du récit, par exemple, Goliadkine se demande : « Quoi? alors, comment est-ce que tu te sens, maintenant? Comment Monsieur Iakov Pétrovitch daigne-t-il se sentir maintenant? [...] Qu'est-ce que tu vas faire, maintenant, espèce de canaille, pendard! » (p. 148) Goliadkine devient lui-même son propre interlocuteur, une autre voix en lui qui le fustige et l'insulte, en un dédoublement de la personnalité qui explique, selon le critique, l'apparition du double persécuteur, cet « autre » imaginé qui lui permet d'entrer en relation avec quelqu'un.

La masse critique qui utilise des notions de psychologie et de psychanalyse pour interpréter *Le double* constitue un ensemble impressionnant. Nous ne nous sommes concentré

⁵⁴ *Ibid.*, p. 77-78. L'auteur souligne.

que sur les études apportant des divergences ou des précisions dans l'analyse, car de nombreux autres textes, dont certains très convaincants, réitèrent ce qui a été mieux dit par leurs prédécesseurs ou leurs successeurs. Si, à la lumière de la biographie, plusieurs voient dans les problèmes de santé de Dostoïevski une des raisons principales derrière son choix de représenter un protagoniste aussi troublé, tous s'entendent pour dire que Goliadkine souffre d'un grave problème psychique. On perçoit à travers ses tribulations des éléments de paranoïa et de la projection qui l'accompagne, une division de la personnalité tendant parfois vers la schizophrénie, de l'homosexualité latente, une quête d'amour paternel ainsi qu'un profond narcissisme menant à la peur de perdre son individualité. Les nombreux diagnostics varient, se contredisent quelquefois, mais donnent une bonne idée de la grande richesse de ce texte pour un lecteur préoccupé par les questions psychologiques. L'analyse se concentre principalement sur la question de la maladie de Goliadkine mais bien des critiques, notamment Troubetzkoy, étudient également plusieurs éléments du style narratif de l'œuvre, parfois afin de démontrer comment ils appuient l'interprétation psychanalytique, et d'autres fois afin de la démentir. Penchons-nous maintenant sur les observations dominantes qui ressortent de l'analyse du style de ce roman, grande source d'intérêt pour de nombreux critiques.

1.3 Un style nouveau

La première étude d'envergure consacrée au style de Dostoïevski fit histoire dans les annales des études littéraires : il s'agit du célèbre *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* de Mikhaïl Bakhtine, initialement publié en 1927 et toujours enseigné aujourd'hui en raison du grand intérêt des nouvelles théories qu'il met en avant. La thèse principale de Bakhtine est la suivante : « La multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues, l'authentique polyphonie de voix pleinement valables est effectivement la particularité profonde des romans de Dostoïevski⁵⁵. » Le critique observe en effet que dans l'œuvre de l'auteur, et particulièrement dans les grands romans de la maturité, chaque personnage possède une voix propre et émet des idées qui sont les siennes. Le récit représente alors un entrelacement de ces voix, qui s'entrechoquent parfois et sont le plus souvent possible présentées de l'intérieur, sans jugement objectif : le roman ainsi constitué se nomme

⁵⁵ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 10.

« polyphonique⁵⁶ ». En fait, la voix du ou des héros est aussi forte que celle de l'auteur dans un roman classique, baptisé « roman-monologue⁵⁷ » en raison de la toute-puissance du narrateur qui peut livrer un discours unique. Le narrateur dostoïevskien fournit rarement des descriptions objectives, laissant la parole aux personnages eux-mêmes en adoptant une posture que Bakhtine qualifie de « fantastique » :

La vraisemblance du héros pour Dostoïevski, c'est la vraisemblance de sa parole intérieure sur lui-même dans toute sa pureté; mais, pour l'entendre et la montrer, pour l'introduire dans la perception d'un autre homme, il faut enfreindre les lois de cette perception, vu qu'une perception normale peut inclure le personnage objectif d'un autre homme mais non une autre perception prise dans son ensemble. On doit chercher pour l'auteur un point fantastique situé hors de toute perception⁵⁸.

Ce narrateur personnalisé, qui délaisse son identité pour donner la parole aux personnages et la reprendre, se manifeste de façon particulièrement étrange dans *Le double*.

Bakhtine observe trois aspects dominants de la parole de Goliadkine dans son rapport à l'autre : premièrement, sa grande volonté d'indépendance, de montrer qu'il n'est pas comme les autres, ceux qui portent un masque; deuxièmement, le désir de ne pas attirer l'attention des autres, voulant le plus possible être comme tout le monde; enfin, la soumission aux autres, dont il perçoit les mots comme meilleurs que les siens, ressentant le besoin d'être d'accord avec eux. La contradiction entre ces attitudes se complexifie parce que Goliadkine entretient un dialogue intérieur, dans lequel il semble adopter la position d'un autre face à lui-même. Au départ, sa voix intérieure le cajole affectueusement, il s'appelle lui-même « mon pigeon » (p. 122). Peu à peu, par contre, il s'accuse de sa mauvaise conduite, de son incapacité à résoudre ses problèmes, se traitant entre autres de « canaille » (p. 148). Troubetzkoy, nous l'avons vu, reprendra cette idée de discours intérieur et l'interprétera de façon psychanalytique pour dire comment elle explique l'apparition du double. Bakhtine, pour sa part, préfère concevoir Goliadkine-second comme « une personnification de la seconde voix de Goliadkine lui-même⁵⁹ », sans expliquer comment l'apparition d'un tel être peut se produire dans le monde de la diégèse.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 298.

Le critique russe observe dans la narration une innovation stylistique majeure, ajoutant une troisième instance à l'énonciation du dialogue de Goliadkine :

Avec un goût et un art stupéfiants Dostoïevski oblige la seconde voix de Goliadkine à passer, presque insensiblement et sans que le lecteur s'en aperçoive, de son dialogue intérieur dans le récit lui-même : elle commence à sonner alors comme voix du narrateur, voix d'un autre⁶⁰.

Poussant cette observation plus loin, Bakhtine remarque que le discours du narrateur paraît parfois si identique à cette seconde voix railleuse qu'il serait possible de rajouter des guillemets à tout moment, et que les guillemets présents dans le texte, rapportant le « dialogue » intérieur de Goliadkine, semblent parfois bien arbitraires. Nous reviendrons dans le troisième chapitre à une analyse plus détaillée des voix narratives : contentons-nous pour l'instant de résumer les grandes lignes de l'analyse de Bakhtine.

L'intrigue, selon lui, consiste entièrement en l'exploration des différentes voix de la conscience de Goliadkine : les événements du récit sont totalement secondaires et ne servent qu'à mettre en évidence le conflit intérieur. Le critique résume ainsi l'histoire : « [...] la nouvelle raconte comment Goliadkine a voulu se passer de la conscience d'un autre, se passer d'être reconnu par un autre, comment il a voulu éviter l'autre et s'affirmer lui-même, et ce qu'il en est résulté⁶¹ ». L'importance que le héros accorde à la voix des autres est si grande qu'il ne réussit pas à l'exclure, dans son repli sur lui-même : plus encore, il crée un autre personnalisé, une voix accusatrice qui se matérialise en un double et représente alors, physiquement, cette voix des autres si capitale qui n'existait que par et pour lui. Et puisque le narrateur, voulant demeurer près du protagoniste, reprend lui aussi la seconde voix de Goliadkine, cette voix parfois cajoleuse, parfois accusatrice qui parle au personnage, Bakhtine déclare que le récit tout entier est adressé à Goliadkine, ce qui pourrait expliquer les répétitions qui déroutèrent les premiers critiques. Le ton de la voix narrative, souvent moqueur et ironique envers le héros, inspire au critique la notion de parodie, puisque l'œuvre semble suivre un schéma de roman d'aventures (forte adversité, quête de vérité, poursuites rocambolesques) malgré un protagoniste qui n'a rien d'un héros traditionnel et attachant.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 249.

⁶¹ *Ibid.*, p. 251.

L'analyse de ce style narratif extrêmement innovateur permet à Bakhtine d'interpréter *Le double* comme l'histoire d'une multiplication de voix et il montre par la suite comment le narrateur dostoïevskien conservera cette position « fantastique » et son refus d'adopter une perspective extérieure, qui poserait un regard objectif sur ses personnages, tout au long des œuvres futures. L'intérêt pour le roman se renouvelle : l'œuvre apparaît ainsi comme un point de départ majeur, le premier jalon d'une poétique extrêmement importante dans l'histoire de la littérature mondiale.

Dans sa biographie analytique de 1976, *Dostoevsky. The Seeds of Revolt, 1821-1849*, Joseph Frank revient, entre autres choses, sur la dimension ironique de l'œuvre. Comme plusieurs critiques avant lui – incluant Bielski et Trubeckoj –, il voit un évident lien de filiation entre Dostoïevski et Gogol. Si *Le double* paraît aux yeux de plusieurs comme une reprise des thèmes de nouvelles classiques comme « Le nez », « Le manteau » ou « Le journal d'un fou » – dans certains cas, on accusa même l'auteur de plagiat –, Frank croit que la meilleure façon de comprendre le roman consiste à le voir comme une réécriture des *Âmes mortes* dans des termes artistiques propres à Dostoïevski. Le parallèle est intéressant, particulièrement lorsque l'on considère que la première version du *Double* portait le sous-titre « Aventures de M. Goliadkine », dupliquant les « Aventures de Tchitchikov » du roman de Gogol, ainsi qu'un résumé descriptif des événements au début de chaque chapitre. L'analyse de Frank porte surtout sur le traitement grotesque des effets de l'impossibilité d'avancement social, présent chez Gogol et amplifié chez son jeune successeur à travers l'ironie du narrateur. L'auteur affirme que l'identification entre la voix du narrateur et celle de Goliadkine n'est jamais totale en vertu de la distanciation parodique que la première engendre en se moquant du personnage malgré ses souffrances : il devient alors plus difficile d'avoir pitié du personnage, en raison de l'aspect tragi-comique du roman, et c'est ce qui, selon Frank, en rendit l'appréciation si difficile. Le critique croit que l'interprétation correcte de cette ironie dont le roman fait preuve envers la société et le personnage tient du commentaire socioculturel : « But Dostoevsky perhaps relied too much on the reader to grasp the ideological implications of his psychology, and to understand that the “abnormalities” of

his characters derived from the pressure of the Russian social situation on personality⁶². » Le style narratif de l'œuvre ainsi que la pathologie du personnage se voudraient alors selon Frank une critique acerbe de l'état bureaucratique, comme le pensaient aussi Girard et plusieurs autres critiques.

L'autre élément majeur qui ressort dans le discours critique à propos du style narratif du *Double* est sans contredit son haut niveau d'ambiguïté. Nikolaj Trubeckoj, dont nous avons présenté l'analyse psychologique plus tôt, soulève comme Bakhtine les particularités de la voix narrative tout au long de son article. L'absence d'objectivité dans la voix du narrateur à la première personne, qui fait disparaître les frontières entre la voix du protagoniste et la sienne, fait dire au critique que le lecteur de l'époque « could not understand how and why Dostoevskij had hidden himself⁶³ ». À l'exception des séquences d'action, qui, selon Trubeckoj, présentent de l'extérieur un Goliadkine qui court comme une marionnette, la trop grande proximité des voix dans le reste de la narration empêche le lecteur de faire la distinction entre réalité et hallucination. Le refus dostoïevskien du narrateur objectif du roman-monologue, pour reprendre l'expression de Bakhtine, entraîne ainsi la confusion du lecteur peu habitué à voir ses repères ébranlés dans le naturalisme russe de l'époque, ce qui déroute encore aujourd'hui.

De l'avis de David Gasperetti, cette proximité entre le narrateur et le héros, combinée au trop grand manque d'informations expliquant certains événements – pourquoi, par exemple, interdit-on à Goliadkine l'entrée au bal? Que se passe-t-il entre les points de suspension à la fin du chapitre V et le lever du héros au début du chapitre VI? –, rend difficile pour le lecteur de croire ce qui lui est raconté. Le critique observe une rupture entre le début du récit, histoire naturaliste présentant un conseiller titulaire qui se rend chez le docteur puis va magasiner avant d'aller à un bal, et la présence subséquente d'éléments difficiles à interpréter dans ce contexte, tels que les comportements inconséquents du protagoniste, l'apparition du double et la présence d'ellipses temporelles : il décrit le style de l'œuvre comme « a self-effacing

⁶² Joseph Frank, *Dostoevsky. The Seeds of Revolt, 1821-1849*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 309.

⁶³ Trubeckoj, *loc. cit.*, p. 169.

narrative⁶⁴ », une narration qui remet en question la crédibilité de l'histoire établie jusque-là en faisant fi des certitudes précédemment construites. Gasperetti affirme alors que le thème principal de l'œuvre est la lecture littéraire, et que le personnage lui-même représente une métaphore de la difficulté d'interpréter un texte :

Goljadkin's strange actions, the huge gaps in spatial and temporal unity caused by his hallucinations, and the shifting, unsettling nature of the entire novel become much more understandable if we see Goljadkin as a mock reader. Just as Goljadkin's world crumbles before his very eyes, so does his ability to interpret, or "read" it⁶⁵.

Cette analyse, résolument moderne et prêtant à l'écrivain une volonté qu'il serait étonnant de découvrir au 19^e siècle, rend néanmoins bien compte de la difficulté de lire un récit aussi problématique. Devant l'instabilité des repères et l'ambiguïté constante qui entoure la figure du double – l'enchevêtrement des voix narratives et l'absence de preuve rendant difficile de déterminer si le double est imaginé ou réel –, plusieurs critiques se livrèrent à un autre questionnement déterminant à propos du roman, intrinsèquement lié à ces indéterminations, à savoir si l'on devait le considérer comme une œuvre fantastique ou non.

1.4 Un double fantastique?

La présence d'une figure de double dans une œuvre de la période du réalisme social entraîna la fameuse citation de Bielski rapportée précédemment à l'effet que le fantastique n'a de place que dans les asiles. Sans le savoir, le critique unissait ainsi paradoxalement dans une même phrase les deux principaux axes divergents de la réception subséquente, qui définit *Le double* d'une part comme un roman traitant de psychopathologie et, d'autre part, comme un roman fantastique. La dichotomie ne s'avère par contre pas aussi tranchée, car plusieurs analyses utilisent les deux termes de manière non exclusive ou choisissent d'opter pour une interprétation tout en présentant l'autre comme plausible. Joseph Frank, par exemple, croit comme plusieurs que le problème de forme que Dostoïevski voyait dans son roman était justement son aspect fantastique, « the uncertain oscillation between the psychic and the supernatural ». Il ajoute : « The double as an emanation of Golyadkin's delirium is perfectly

⁶⁴ David Gasperetti, « *The Double*. Dostoïevskij's Self-Effacing Narrative », *Slavic and East European Journal*, vol. 33, no 2, Summer 1989, p. 217.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 227.

explicable; the double as an actually existing mirror-image of Golyadkin, with the identical name, is troubling and mysterious⁶⁶. » Frank, comme nous l'avons montré plus tôt, opte pour l'explication psychopathologique et il observe que les personnages de doubles dans les romans postérieurs de l'auteur seront soit des hallucinations clairement identifiées comme telles, soit des personnages complémentaires au héros, existant réellement mais reflétant de manière symbolique un aspect du protagoniste. À l'autre extrémité du spectre, Galina Patterson percevra en 1998 la présence dans le récit de pouvoirs d'un « absolutely supernatural character⁶⁷ », tout en ajoutant qu'on ne peut jamais déterminer la nature exacte de Goliadkine-second.

En 1978, Kathryn Szczepanska consacre au double et à la « conscience double » dans l'œuvre de Dostoïevski une thèse de doctorat en philosophie, réservant un chapitre entier aux aventures de Goliadkine. Elle observe que le roman demeure très près des thèmes du romantisme allemand que l'auteur consommait avec passion, et qu'il s'agirait plus particulièrement d'une réutilisation du motif fantastique du « Doppelgänger⁶⁸ » présent chez Hoffmann et Jean-Paul Richter, ce que la critique a souvent affirmé. Szczepanska identifie elle aussi la narration problématique, les inconstances et les nombreux éléments d'ambiguïté comme sources de difficulté pour déterminer la réalité du double : l'interprétation la mieux défendable, selon elle, consiste à rapprocher le roman de la structure des rêves, un autre thème récurrent dans le romantisme allemand. Un peu comme Gasperetti le fera quelques années plus tard, l'auteure juge que le lecteur ne peut se fier au narrateur trop peu objectif : elle insiste particulièrement sur le cauchemar de Goliadkine, présenté ensuite comme rêvé mais dont la narration, au moment de la séquence, ne se distingue pas vraiment de celle de l'ensemble du roman. Le début de l'histoire serait alors narré comme un rêve éveillé, alors que la fin s'apparenterait à la poursuite du cauchemar du héros. Szczepanska démontre cette hypothèse à l'aide des extraits où Goliadkine, devant l'étrangeté des événements, se pince pour savoir s'il dort encore; la seconde phrase du roman peut, selon elle, donner cette clé :

⁶⁶ Frank, *op. cit.*, p. 311.

⁶⁷ Galina Patterson, « Nabokov's Use of Dostoevskii. Developing Goliadkin "Symptoms" in Hermann as a Sign of the Artist's End », *Canadian Slavonic Papers / Revue canadienne des slavistes*, vol. 40, no 1-2, mars-juin 1998, p. 118.

⁶⁸ Kathryn Szczepanska, « The Double and Double Consciousness in Dostoevsky », Thèse de doctorat en philosophie, Université Stanford, 1978, p. 3.

Pendant plus ou moins deux minutes, du reste, il resta immobile allongé dans son lit, tel un homme pas encore totalement persuadé de savoir s'il est réveillé ou bien s'il dort encore, si tout ce qui se passe autour de lui est vrai et bien réel, ou si c'est la poursuite des songes désordonnés de son sommeil. (p. 7)

Puisque de tels passages apparaissent continuellement dans le texte, et particulièrement après la séquence du cauchemar, Szczepanska conclut que dans la seconde moitié du roman, la réalité confirme le rêve et présente une actualisation des doutes de la première moitié⁶⁹. La succession d'événements, avec différents niveaux d'ambiguïté, représenterait différents niveaux de réalité ou de rêve; en définitive, il apparaît alors impossible de trancher et d'affirmer si Goliadkine-second est réel ou non : « And though one can come to no final conclusion as to whether the Double exists in flesh and blood, he is in the world of the novel a poetic, metaphoric component needed to play out the problem of a narrator/artist who approaches and then retreats from his subject/dreamer⁷⁰. » Le roman lui semble ainsi être une réflexion sur la possibilité de la représentation littéraire du rêve; les événements de l'intrigue deviennent alors secondaires à l'étude du processus. Seule la structure narrative peut être interprétée, selon Szczepanska, puisque les ambiguïtés du récit sont biaisées par la narration onirique : « When we ask ourselves, then, whether the Double is real, in the sense that everything we are told about him is true and existing, we are posing a false question which cannot be solved with evidence from the text [...]»⁷¹. » L'étude du texte comme un rêve, thème récurrent dans la littérature fantastique, représente un point de vue intéressant qui amène une compréhension différente des analyses précédentes.

Gwenhaél Ponnau se penche également sur le rêve et la folie dans le roman de Dostoïevski dans son ouvrage *La folie dans la littérature fantastique*. Il souligne l'importance d'une pensée très célèbre de l'écrivain, adressée à son correspondant Strakhov dans une lettre de 1869 : « J'ai mon opinion particulière sur la réalité dans l'art et ce que la plupart des

⁶⁹ Comme elle, T. Jefferson Kline croit que la narration de Dostoïevski fonctionne selon les processus primaires associés au rêve dans la théorie psychanalytique : « Using the mechanisms of condensation, projection, and displacement, Dostoevski removes his tale from the merely anecdotal and initiates an inquiry into the recesses of the psyche as well as into the narrative structure that is likely to ensue from any serious attempt to recount the oneiric. » T. Jefferson Kline, « Doubling *The Double* », dans Eugene J. Crook [éd.], *Fearful Symmetry. Doubles and Doubling in Literature and Film*, Tallahassee, University Presses of Florida, 1981, p. 70-71.

⁷⁰ Szczepanska, *op. cit.*, p. 71.

⁷¹ *Ibid.*, p. 64.

écrivains considèrent presque fantastique et exceptionnel constitue pour moi parfois l'essentiel de la réalité⁷². » Le sens de cette affirmation fut maintes fois interprété, particulièrement la signification du terme « fantastique ». Les personnages de Dostoïevski ont souvent été perçus comme des êtres anormaux ou des malades mentaux, or ils font partie de cette réalité humaine que l'auteur cherche tant à représenter : Ponnau voit dans le terme « fantastique » l'expression de l'acuité du regard de l'écrivain, sa capacité à cerner et à bien reproduire l'incompréhensible étrangeté derrière la surface rationnelle des êtres. Selon le critique, cette sensibilité du grand auteur constitue précisément la principale raison de son profond amour pour les récits de Hoffmann :

[...] les thèmes fantastiques présents dans les récits admirés coïncident, sans que Dostoïevski peut-être en ait déjà conscience, avec sa perception personnelle de la réalité. Les récits fondés sur cette collusion du surnaturel et de la psychopathologie si caractéristique des contes et des romans de Hoffmann ont fait écho aux intuitions du jeune écrivain⁷³.

Alors que la majorité des critiques qui utilisent des notions de psychanalyse parlent du *Double* uniquement comme d'un roman psychopathologique – voire un roman social à teneur psychopathologique –, Ponnau le décrit ouvertement comme un récit fantastique puisque Dostoïevski y utilise les mêmes « moyens d'expression⁷⁴ », propres à ce genre, que Hoffmann.

En 1990, Malcolm Jones revient sur la poétique de Dostoïevski et approfondit une catégorisation du style de l'auteur que plusieurs ont appelée « réalisme fantastique⁷⁵ ». Jones croit que les théories de Bakhtine ne sont pas assez complètes, qu'elles analysent bien la structure globale des œuvres mais refusent timidement de se pencher sur les parties difficiles : « There is something too reassuring about the idea of polyphony which Dostoyevsky's novels do not always merit. He had a deep suspicion of the reassuring and an uncanny sense of when and where it could be radically subverted⁷⁶. » Le réalisme de

⁷² Cité dans Gwenhaél Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997 [1987], p. 198.

⁷³ *Ibid.*, p. 200.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 200.

⁷⁵ Malcolm Jones, *Dostoyevsky after Bakhtin. Readings in Dostoyevsky's Fantastic Realism*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1990, 221 p.

⁷⁶ *Ibid.*, p. xiv-xv.

Dostoïevski, selon le critique, met en place un monde cohérent et rassurant, puis le déconstruit peu à peu par la présence de voix contradictoires et d'éléments étranges souvent associés à la psychopathologie. Jones observe comment *Le double* présente tous les symptômes de l'« inquiétante étrangeté » définie par Freud : la répétition, le double, l'apparition de l'étrange dans le familier, l'anticipation de la folie et de la mort, notions associées au genre fantastique que nous présenterons dans notre second chapitre. Il soulève également le fait que puisque certains personnages, notamment Anton Antonovitch, perçoivent Goliadkine-second, le double doit être réel mais difficilement explicable – sauf si on accepte de croire qu'il s'agit d'une projection sur un autre personnage. Le manque d'objectivité du narrateur ainsi que le grand nombre d'éléments ambivalents forment la partie « fantastique » du réalisme de Dostoïevski : l'impossibilité de trancher entre le rêve et l'éveil, entre l'hallucination et la réalité, suscitent un sentiment d'inquiétante étrangeté chez le lecteur. Selon Jones, le premier objectif de l'écrivain du *Double* consiste à dérouter le lecteur, et l'analyse ne peut établir avec certitude une vérité conclusive à propos de l'œuvre : « In the end readings of Dostoyevsky as the Christian, the Marxist, the existentialist, the psychoanalytic are misconceived if they are seen as definitive, as would be a naïve realist or naturalistic reading⁷⁷. » Le fait de considérer le roman comme fantastique permet, selon le critique, d'observer plus adéquatement les mécanismes narratifs déroutants que l'auteur y déploie.

Enfin, dans leur ouvrage de 1996, *Visages du double. Un thème littéraire*, Pierre Jourde et Paolo Tortonese dressent un panorama exhaustif de l'histoire littéraire de cette figure et de la critique qui s'y rattache. Ils y répertorient le roman de Dostoïevski dans la veine fantastique, suivant la filiation avec Hoffmann et Gogol, et ajoutent à propos de la figure du double que l'« apparition fantastique est toujours soupçonnée de n'être qu'une projection. [...] Dans ce sens, le fantastique est toujours psychologique, et c'est là sa nouveauté [...] »⁷⁸. Selon eux, fantastique et psychologie apparaissent toujours indissociables en raison des notions d'incertitude et de remise en question du réel qui s'opèrent tant chez le personnage que chez le lecteur. Ils soulèvent encore une fois l'impossibilité de déterminer si Goliadkine-

⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁸ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Série littérature », 1996, p. 38.

second est réel ou non et concluent en affirmant que la structure du roman s'avère très organique :

La force du roman de Dostoïevski tient d'abord à ce que la manifestation physique et proprement fantastique du double ne fait que cristalliser un dédoublement généralisé : dédoublement dans le langage répétitif, haché et parsemé de tics (« ceci et cela ») de Goliadkine; dédoublement du personnage, à la fois englué dans un narcissisme satisfait et profondément inquiet, inconscient et conscient, stupide et subtil, hanté par la réussite et animé par un évident comportement d'échec. Le double apparaît dès lors comme l'incarnation logique, métaphysique plus encore que morbide, de l'impossible identité⁷⁹.

L'omniprésence du dédoublement dans les différents éléments de la narration, tant dans le style que dans la figure de Goliadkine-second, fait du texte, selon les auteurs, un récit qui remet en question l'unicité de l'être et de la réalité, questionnement indissociable à la fois du fantastique et de la poétique de Dostoïevski.

Ce bref examen de trois aspects majeurs qui reviennent constamment dans le discours critique sur *Le double* laisse de côté plusieurs pans de la réception : on trouve notamment des études sociocritiques démontrant plus en profondeur la grande influence du contexte socio-historique répressif de sa création sur le ton pessimiste du roman, des analyses à teneur philosophique voyant dans les aventures de Goliadkine une quête de la transcendance divine⁸⁰ ou une parodie de la dialectique de Hegel⁸¹, et même un court article qui propose de voir le récit comme un conte de fées moderne, parodie de « Cendrillon⁸² ». Comme nous avons pu l'observer, malgré une réception initialement difficile, le lectorat scientifique et populaire de ce roman de jeunesse n'a par la suite jamais cessé de s'accroître, attirant une multitude de regards différents et de questionnements extrêmement diversifiés. Si plusieurs se concentrent sur un élément du texte en particulier (le ton parodique, la multiplicité des voix, la maladie de Goliadkine, etc.), la majorité tente de livrer une analyse qui soit la plus complète possible, rendant compte de l'ensemble des problématiques du récit à l'aide d'une explication cohérente et synthétique. L'extraordinaire variété de ces interprétations nous

⁷⁹ *Ibid.*, p. 201.

⁸⁰ Roger B. Anderson, *Dostoevsky. Myths of Duality*, Gainesville, University of Florida Press, coll. « Humanities Monograph Series », 1986, 186 p.; ainsi que Jacques Rolland, *Dostoïevski. La question de l'autre*, Lagrasse, Verdier, coll. « La nuit surveillée », 1983, 166 p.

⁸¹ Gérard Conio, *loc. cit.*

⁸² Galya Diment, « Goliadkin as Cinderella, or the Case of the Lost Galosh », *Russian Review*, vol. 56, no 3, July 1997, p. 440-444.

apparaît extrêmement intéressante : en effet, comment peut-il y avoir des dissensions aussi importantes entre les critiques les plus définitives, principalement au niveau de l'interprétation de la figure du double? Goliadkine-second est-il un être réel ou le produit d'une hallucination?

Certains lecteurs, en grande partie ceux qui se basent sur des théories psychanalytiques, répondent à cette question de façon catégorique : Goliadkine éprouve une hallucination, ou du moins projette ses propres désirs sur un autre employé qu'il perçoit alors comme son double. Le diagnostic de la maladie du protagoniste change selon l'analyste : il peut souffrir de paranoïa et/ou de schizophrénie, ou encore d'une psychose épileptique; tous s'entendent cependant pour affirmer qu'il souffre d'une maladie mentale qui se traduit par de graves difficultés à entretenir des relations interpersonnelles. Un détail nous frappe particulièrement à la lecture de ces critiques souvent très intéressantes, soit le fait qu'elles soulignent presque toutes la grande difficulté, voire l'impossibilité d'établir avec certitude que Goliadkine-second provient d'une hallucination, mais concluent néanmoins en l'affirmant. Nous croyons que ces critiques identifient l'ambiguïté de l'œuvre comme le principal obstacle à sa compréhension, et la contournent de manière très cartésienne en ayant recours à différentes théories scientifiques visant à faire du texte un objet clos, dont le sens et les éléments d'indétermination peuvent toujours être interprétés. Le discours fantastique, pour sa part, pointe également l'hésitation entre une explication rationnelle ou surnaturelle à la présence du double et aux éléments ambigus du récit, mais refuse d'opter pour l'une ou l'autre. Peu d'auteurs tentent de prouver avec conviction que Goliadkine-second est une apparition purement surnaturelle, provenant d'on ne sait où, mais la plupart affirment qu'on ne peut non plus conclure de façon définitive qu'il n'est que le résultat de l'hallucination de Goliadkine-premier. Cette définition par la négative, la volonté d'affirmer qu'il ne représente ni l'un ni l'autre, représente alors la thèse centrale de ces études et s'avère une caractéristique du genre fantastique dans son ensemble.

Selon nous, l'ambiguïté omniprésente dans *Le double* constitue l'objet d'analyse le plus intéressant de ce texte, puisqu'elle représente la principale source des différences d'interprétation. En effet, comment expliquer qu'une même œuvre génère tant de significations différentes selon le lecteur qui l'a entre les mains? L'ambiguïté et les nombreux

éléments d'indétermination confèrent un aspect insaisissable à ce récit du 19^e siècle : nous croyons que son caractère déroutant explique la volonté des critiques de chercher à tout prix une explication là où il est difficile d'en trouver une, et que l'orientation que prend chaque étude dépend de l'importance accordée aux rares repères par chaque lecteur scientifique. Bakhtine, Girard et Rank, trois grands noms des études littéraires, se sont inspirés en grande partie de ce texte à différentes époques pour élaborer des théories aussi importantes que différentes : la richesse du roman de Dostoïevski provient selon nous de cette impossibilité à le saisir en entier, à en suivre toutes les pistes à la fois tout en réussissant à produire un discours exhaustif qui répondra à chaque question qu'il soulève. La polyphonie et le désir mimétique permettent d'expliquer et de décrire efficacement plusieurs aspects du texte : cependant, le discours critique sur *Le double* s'appuyant sur ces théories ne se penche que sur quelques éléments du récit, qui apparaît alors dans chaque cas comme le support d'une démonstration.

Sans cesse revisité par des figures importantes ou des chercheurs moins connus, *Le double* continue de dérouter et de fasciner le lecteur d'aujourd'hui. Nous croyons que le discours sur cette œuvre est inépuisable en raison de la forte ambiguïté qui la caractérise. Nous souhaitons à présent, dans le second chapitre, nous pencher plus en profondeur sur les liens intrinsèques unissant la figure du double à l'ambiguïté afin de montrer comment l'interrelation entre ces deux éléments affecte inévitablement la lecture et l'interprétation d'un texte. Parce que l'ambiguïté relative à un personnage de double est génératrice d'un grand nombre de récits, nous mettrons en relief son importance particulière dans le corpus fantastique pour montrer quelle place fondamentale le roman de Dostoïevski y occupe. Nous présenterons alors les différentes définitions du genre fantastique, en nous arrêtant particulièrement à la théorie de « l'effet fantastique⁸³ » de Rachel Bouvet, qui redéfinit le genre par la production d'un effet de lecture qui lui est caractéristique et dans lequel le lecteur prend plaisir à l'indétermination plutôt que de tenter de la résoudre à l'aide d'une interprétation scientifique. Ce parcours nous permettra d'étudier comment les différents procédés littéraires mis en place par Dostoïevski dans *Le double*, qui sont à notre avis caractéristiques au genre fantastique, peuvent affecter le lecteur : nous croyons que cette

⁸³ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 10.

démonstration expliquera l'existence de la surprenante variété des critiques présentées dans ce premier chapitre.

CHAPITRE II

LE DOUBLE ET L'AMBIGUÏTÉ DU FANTASTIQUE

In life we cannot allow equal tenability to contradictories, and although we sometimes realize that the information we have is insufficient for choice, choice itself always seems imperative. Art, on the other hand, makes the coexistence of contradictories possible. Indeed, the creation of ambiguous works is one of art's ways of solving the problem of contradictories – solving it not by choice but by an artistic dramatization of their coexistence¹.

Shlomith Rimmon

Les histoires étranges fascinent l'homme depuis le moment où il a appris à les raconter. Qu'il soit relaté par quelqu'un autour d'un feu dans l'auberge d'un village du 19^e siècle ou projeté sur un écran de cinéma dans n'importe quelle grande ville contemporaine, un récit mystérieux ou inquiétant ne manque jamais de provoquer une multitude de réactions diverses chez son public. Si certains ne peuvent tolérer l'angoisse et quittent la salle ou ferment leur livre avant la fin, plusieurs prennent au contraire un plaisir immense à découvrir ce type de récits. La peur et l'angoisse ne sont pas les seules émotions que peut engendrer un récit fantastique, type d'œuvre très difficile à figer dans une catégorie immuable : elles n'en demeurent pas moins d'importantes caractéristiques qui découlent de la notion d'indétermination, centrale au fantastique. Nous croyons que la lecture du *Double* de Dostoïevski, en raison des nombreux éléments d'ambiguïté présents dans l'œuvre, peut entraîner de telles sueurs froides chez le lecteur : le roman, à notre avis, occupe une place

¹ Shlomith Rimmon, *The Concept of Ambiguity. The Example of James*, Chicago, University of Chicago Press, 1977 [1974], p. 234.

fondamentale dans le corpus fantastique, ce que la critique ne semble pas souvent reconnaître.

Afin de pleinement intégrer *Le double* dans le genre, nous étudierons dans ce second chapitre les travaux d'éminents théoriciens qui se sont penchés sur la question du fantastique en littérature pour montrer comment ce type de récit se définit avant tout par l'effet qu'il produit lors de la lecture. Pour ce faire, après une brève contextualisation de la genèse du genre, notre démarche consistera principalement à établir un parallèle entre la notion d'hésitation avancée par Tzvetan Todorov et celle d'indétermination proposée par Wolfgang Iser pour bien montrer comment, d'après l'essai *Étranges récits, étranges lectures* de Rachel Bouvet, elles s'avèrent d'excellents points de départ pour définir l'effet fantastique caractéristique à la lecture de ces récits. Après cette introduction à d'importants concepts du fantastique, nous présenterons l'ambiguïté comme l'un des principaux procédés littéraires permettant l'émergence d'un sentiment d'étrangeté. La définition de cet élément nous mènera à identifier la figure nécessairement ambivalente du double comme l'un des motifs par excellence de la littérature fantastique. À la lumière de ces définitions et théories, nous pourrons ensuite procéder à l'analyse proprement dite du roman de Dostoïevski dans le troisième chapitre.

2.1 La genèse du fantastique

Dans *A Specter Is Haunting Europe*, un essai datant de 1990, José B. Monleón identifie les sources de la littérature fantastique dans son contexte d'émergence. Reprenant une intuition de l'écrivain écossais Walter Scott, l'auteur affirme que le gothique, véritable ancêtre du genre, se développe à la fin du 18^e siècle en réaction aux changements dans l'ordre de la société :

The Gothic was born out of the interaction, in one space, of two opposed and irreconcilable worldviews; it came into being as the result of the tensions produced by the inclusion of medieval beliefs within the reasonable framework of eighteenth-century bourgeois precepts².

² José B. Monleón, *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 6.

Les histoires de fantômes – qui constituent le sujet principal de cet ouvrage sur le fantastique – existaient depuis bien avant l'époque médiévale, mais leur retour en force dans la littérature survient à un moment où la raison, qui ne cesse d'être valorisée dans ce siècle des Lumières, tente de plus en plus de supplanter la superstition. Monleón réfléchit à propos de ce paradoxe à la lumière d'un événement marquant de 1763 que Philippe Ariès étudia également : le transfert des cimetières parisiens en périphérie de la ville, durant lequel les ossements furent exhumés et transportés à travers la capitale en une macabre procession³. En effet, alors que les morts quittent la ville, ils font leur retour en littérature grâce à un roman du Britannique Horace Walpole, intitulé *The Castle of Otranto*, en 1764 : « Precisely at the moment when reason was reaching its apogee, when the process of exclusion seemed near completion, unreason reappeared on the scene⁴. » Selon cette analyse, il est du ressort de la raison de faire disparaître les morts de la société moderne, ce qui fait du fantôme une figure emblématique de la « déraison » associée au passé.

Par contre, la majeure partie de la production gothique présente des histoires qui, surnaturelles et inexplicables au départ, trouvent par la suite une solution rationnelle : l'ordre bourgeois triomphe et la société peut continuer de progresser sans s'inquiéter du spectre et du surnaturel. La littérature fantastique, qui arrive à la suite du courant gothique, laisse au premier plan le spectre – ou tout autre élément d'étrangeté incompréhensible – tout en refusant de fournir une explication logique aux événements. Alors que la science permet à l'homme de mieux comprendre son univers afin de se libérer des peurs du Moyen Âge, des écrivains créent des textes dont l'intrigue fait obstacle à la raison et prolonge les craintes anciennes : « The fantastic would then be an artistic production articulating a social concern about the essence of nature and law, on the one hand, and the threats and fears derived from such a concern, on the other⁵. » Ainsi, le genre fantastique fait intervenir une incompréhension qui, parfois liée au passé, souvent effrayante, freine la marche du progrès scientifique vers l'avenir.

³ À ce sujet, et à propos des conceptions de la mort à travers l'histoire, l'ouvrage d'Ariès constitue une référence incontournable. Il n'évoque cependant que brièvement le fantastique, ce pourquoi nous ne l'étudierons pas plus en profondeur. Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975, 237 p.

⁴ Monleón, *op. cit.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

Gwenhaél Ponnau, dans l'ouvrage cité au chapitre précédent, abonde dans le même sens que Monleón et associe le développement de la littérature fantastique au progrès scientifique. Toutefois, il identifie plus spécifiquement les sources de l'intérêt pour le genre à l'essor des sciences qui, telles que la psychiatrie, s'intéressent particulièrement à l'esprit humain : l'homme devient objet d'étude au même titre que la nature. Selon Ponnau, l'étude des étrangetés psychiques (folie, hallucinations, phénomènes oniriques) par de jeunes sciences qui commençaient à peine à développer leur outillage théorique, se voulait une véritable tentative d'expliquer rationnellement ce qui paraissait surnaturel : en raison de la nouveauté inédite de leurs méthodes, les premiers ouvrages d'études psychologiques paraissent ainsi plutôt ésotériques de nos jours. En lien avec ces observations, Ponnau postule que le fantastique viserait essentiellement à faire cohabiter, au sein d'une même œuvre, l'existence contradictoire du surnaturel et de la possibilité de la maladie mentale :

La folie, avérée ou postulée des personnages témoins du surnaturel, constitue donc une ligne médiane de part et d'autre de laquelle, simultanément, se rejoignent et s'opposent les phénomènes insolites et les faits d'origine pathologique : forme moderne de l'imaginaire, à l'époque où la science positive commence à imposer ses exigences de rationalité, le fantastique est le point de rencontre des fantômes traditionnels et des fantasmes, il tend à se situer et à se développer dans cette zone d'ombre fascinante et ambiguë à l'intérieur de laquelle – les contes de Hoffmann en sont la première illustration – coexistent, solidaires sur le plan esthétique, et, du point de vue de la raison, radicalement opposés, les domaines de la psychopathologie et du surnaturel⁶.

Selon Ponnau, la folie, sous ses apparences surnaturelles, constitue ainsi le jalon principal autour duquel s'élabore la littérature fantastique à partir du 19^e siècle. L'écrivain allemand E. T. A. Hoffmann devient un pionnier exemplaire du genre – ou du moins sa première figure majeure retenue par l'histoire littéraire – en raison des thèmes qu'il représente, associant souvent science et étrangeté, et des nombreux personnages de scientifiques, de médecins ou d'étudiants qui foisonnent dans son œuvre.

Denis Mellier, un important critique contemporain du fantastique, circonscrit de façon plus précise le propre du récit hoffmannien :

[...] son œuvre se caractérise avant tout par l'ambiguïté des perceptions et l'expression d'une crise subjective. Ses contes exposent le tissu d'apparences dont est fait le

⁶ Ponnau, *op. cit.*, p. 4.

quotidien, les identités s'altèrent et la question du fantastique se pose désormais aux limites de la folie du personnage. [...] Là où le fantastique du roman noir anglais est inséparable d'une altérité menaçante et d'une forme extériorisée de l'angoisse, avec Hoffmann débute le processus d'intériorisation de la crise fantastique. Son influence est décisive sur l'évolution du fantastique : elle se retrouve tout autant en Russie, chez Gogol et Dostoïevski, que chez Maupassant ou Henry James⁷.

Le genre littéraire nouveau qui se développe se caractérise par l'intériorisation et la subjectivité d'une crise qui rend le réel insolite, inexplicable par la science. Apparaissant vers le milieu du 19^e siècle, le récit fantastique remet en cause la stabilité du réel et de l'individu, dans un monde européen qui commence pourtant à s'affirmer comme rationnel et maître de son destin. Le genre, rapidement populaire, s'est considérablement développé par la suite, adoptant diverses formes et une multitude de thèmes, mais il a souvent été relégué au second rang ou jugé mineur en comparaison avec de grands courants plus sérieux tels que le romantisme – au sein duquel il a émergé –, le réalisme ou le symbolisme.

Ce n'est qu'à la fin des années 1960 que les théoriciens de la littérature ont réellement commencé à étudier le récit fantastique : de nombreux ouvrages ont alors été publiés, chaque auteur corrigeant, précisant ou dénigrant les idées de son prédécesseur à propos de ce genre complexe et difficilement définissable. Penchons-nous maintenant sur les différentes définitions et théories du fantastique, afin de relever les principaux aspects communs à cette multitude d'œuvres qui sont venues remettre en question la stabilité du réel et la toute-puissance de la rationalité.

2.2 Le récit de l'indétermination

La « crise » et la rupture de l'ordre du réel mentionnées plus haut apparaissent au centre de la majorité des études sur le fantastique, genre caractérisé par la présence d'un événement étrange, voire inexplicable, surgissant au cœur du monde réel. Pour définir ce qui semble propre au fantastique, Pierre-Georges Castex parle d'une « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle⁸ » ; Louis Vax affirme qu'il présente, « habitant le monde réel où nous

⁷ Denis Mellier, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Mémo. Lettres », 2000, p. 25-26.

⁸ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

sommes, des hommes comme nous, placés soudain en présence de l'inexplicable⁹ »; Roger Caillois mentionne la « rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne¹⁰ »; Irène Bessière le décrit comme « la transcription de l'expérience imaginaire des limites de la raison¹¹ ». De nombreux ouvrages, dont plusieurs anthologies, recensent les principaux thèmes et motifs par lesquels s'expriment « l'inadmissible » et le surnaturel : on répertorie ainsi souvent les vampires, les spectres, les loups-garous, les êtres invisibles, la possession, l'hallucination et de nombreux autres exemples dont celui qui nous intéresse le plus ici, le double¹². Nous reviendrons plus loin sur les études du thème du double; il convient cependant de mentionner que, bien souvent, ces recensions de thèmes « propres » au fantastique ne font que réunir des œuvres disparates dans lesquelles le fantastique ne s'articule pas toujours de la même façon. Vax, abandonnant l'idée d'une présentation exhaustive des thèmes, résume bien le problème de cette approche en affirmant que « le chat fantastique intéresse dans la mesure où il est fantastique, et non dans la mesure où il est chat¹³ ». Les principaux répertoires identifient effectivement plusieurs oeuvres incontournables du corpus mais, en se limitant à des thèmes ou à des motifs, ils courent souvent le risque d'omettre d'autres récits pourtant majeurs dans lesquels se présente une figure moins usitée. Puisque l'approche thématique s'avère assez peu exhaustive, les études qui retiendront notre attention au cours des pages suivantes seront celles qui tentent de mettre en place une théorisation du fantastique proprement dit.

L'ouvrage le plus fréquemment identifié comme référence incontournable pour l'étude du fantastique demeure celui du célèbre critique Tzvetan Todorov, justement intitulé *Introduction à la littérature fantastique* et paru pour la première fois en 1970. L'auteur y débute sa définition du fantastique ainsi : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un

⁹ Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1963 [1960], p. 5.

¹⁰ Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 61.

¹¹ Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974, p. 62.

¹² Parmi ces ouvrages, on peut nommer entre autres : Roger Caillois [éd.], *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, 2 vol.; Jacques Goimard et Roland Stragliati [éd.], *La grande anthologie du fantastique*, Paris, Presses Pocket, 1977, 10 vol.; Alain Pelosato [éd.], *Fantastique. Des auteurs et des thèmes*, Pantin, Éditions Naturellement, coll. « Fictions », 1998, 190 p.

¹³ Louis Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1987 [1965], p. 75.

être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹⁴. » Selon le théoricien, le fantastique existe ainsi seulement durant l'instant de cette hésitation du lecteur qui tente de comprendre un élément qui s'éloigne de la cohérence logique du monde et qui échappe à la rationalité. Si l'information présente dans le récit permet ensuite de donner une explication naturelle (souvent scientifique) ou surnaturelle à l'incertitude, on quitte aussitôt le genre fantastique pour pencher vers les sous-catégories de l'étrange et du merveilleux, typologies que Todorov développe dans son essai. L'auteur range la plupart des récits d'Edgar Allan Poe dans la catégorie de l'étrange, affirmant que dans ce sous-genre, les « lois de la réalité demeurent intactes et permettent [d'en] expliquer¹⁵ » l'aspect surnaturel : ainsi, la folie d'un personnage ou une maladie temporaire, éléments présents dans la réalité, permettent d'expliquer une hallucination ou une perception ambiguë, ce qui entraîne Todorov à classer le récit dans l'étrange. Ponnau développera de façon plus convaincante les liens entre fantastique et psychiatrie dans l'ouvrage mentionné précédemment, sans toutefois consacrer trop de temps à l'importance de l'explication du récit. Todorov admet que sa définition de l'étrange est incomplète :

La définition est, on le voit, large et imprécise, mais tel est aussi le genre qu'elle décrit : l'étrange n'est pas un genre bien délimité, au contraire du fantastique; plus exactement, il n'est limité que d'un côté, celui du fantastique; de l'autre, il se dissout dans le champ général de la littérature (les romans de Dostoïevsky, par exemple, peuvent être rangés dans la catégorie de l'étrange)¹⁶.

Le critique manque de souffle dans sa tentative d'instaurer une typologie réellement valable; désireux d'affirmer que sa définition du fantastique crée un genre bien délimité – ce que peu de critiques se permettront d'affirmer –, Todorov crée des sous-genres non rigoureux et y classe des récits unanimement reconnus comme fantastiques, comme ceux de Poe et de Hoffmann. Les seuls récits qu'il mentionne comme appartenant légitimement au fantastique parce qu'ils ne permettent pas de trancher entre l'explication rationnelle ou l'invention d'un monde avec de « nouvelles lois de la nature¹⁷ », entre l'étrange ou le merveilleux, sont *The Turn of the Screw* de Henry James – œuvre canonique mentionnée dans tous les ouvrages consacrés au fantastique – et « La Vénus d'Ille », nouvelle de Prosper Mérimée. La

¹⁴ Todorov, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷ *Ibid.*, p. 46.

classification du critique réduit alors de façon étonnante le corpus du genre littéraire qu'il se propose de définir.

La notion d'hésitation entre l'explication par le « réel » ou par l'« imaginaire¹⁸ », au centre de la théorie de Todorov, s'avère cependant une idée extrêmement intéressante qui influencera toute la critique subséquente. Il affirme que l'hésitation peut être vécue conjointement par le lecteur du récit et par le personnage qui vit les événements racontés, bien que ce ne soit pas une condition nécessaire : en effet, seule « *l'hésitation du lecteur* [constitue] la première condition du fantastique¹⁹ », condition de la plus grande importance. Par le terme « lecteur », le structuraliste Todorov entend un lecteur implicite, fonction immuable appartenant au texte lui-même. Nous verrons plus loin en quoi cette restriction théorique limite la caractérisation de la lecture du genre. Il suffira pour l'instant de conclure ce bref survol de la théorie de Todorov avec sa troisième condition du fantastique, soit le refus d'interpréter les éléments du récit de façon « allégorique » ou « poétique²⁰ ». En effet, Todorov affirme que le récit fantastique doit être pris littéralement, qu'il ne faut pas tenter d'expliquer les événements relatés grâce à une interprétation trop littéraire du texte mais bien en rester à la signification première de l'intrigue représentée. Par contre, l'impression qui se dégage de son texte est qu'il faut absolument trouver une explication pour contrer l'hésitation, idée grandement partagée par Wolfgang Iser dans ses théories de la lecture.

Iser affirme, dans *L'acte de lecture*, que tout texte littéraire possède une grande part d'indétermination, apparaissant sous la forme de « blancs²¹ » disséminés dans l'œuvre. Pour résumer la théorie, ces blancs se veulent des omissions dans le texte qui en empêchent la compréhension explicite et immédiate. Les blancs peuvent bien souvent être aussi minimes qu'une absence de déictiques permettant d'identifier un changement de locuteur; le lecteur peut alors facilement remplir le blanc et comprendre qu'un second personnage prend la parole à la suite du premier. Par contre, et c'est ce qui caractérise particulièrement le

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁰ *Ibid.*, p. 37.

²¹ Cité dans Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 21. La théorie d'Iser est résumée et liée à celle de Todorov dans cet ouvrage de Rachel Bouvet que nous avons mentionné à la fin du premier chapitre et que nous présenterons plus loin.

fantastique, le blanc s'avère souvent très difficile à combler pour établir une cohérence. Par exemple, si un récit présente un personnage mort qui apparaît vivant quelques instants plus tard, sans que les circonstances de cette résurrection apparente ne soient révélées, le lecteur aura du mal à remplir le blanc par une explication rationnelle. Pour Iser comme pour Todorov, le lecteur implicite doit inévitablement tenter de remplir le blanc. Rachel Bouvet critique cette approche en affirmant :

Peut-on aller jusqu'à dire que lire un récit, selon Iser, c'est réduire ses indéterminations? On constate en effet que c'est moins l'indétermination en elle-même qui intéresse Iser que le processus de détermination qui s'effectue au cours de la lecture [...]. La conséquence de ceci est que le plaisir de la lecture réside essentiellement [pour Iser] dans la construction effective d'une signification²².

Dans cette optique, on peut affirmer que pour Todorov, la lecture d'un récit fantastique consiste à résoudre l'indétermination pour classer l'œuvre dans les sous-genres de l'étrange et du merveilleux. Les travaux de ces deux chercheurs s'avèrent essentiels dans l'étude du fantastique – bien qu'Iser ne se soit pas penché sur le sujet proprement dit – parce que l'hésitation du lecteur observée par Todorov, ainsi que l'élément d'indétermination d'Iser qui suscite cette hésitation, se veulent des caractéristiques essentielles du genre. Dans leur volonté de se limiter au texte et à un lecteur implicite, ces théoriciens choisissent par contre d'ignorer une dimension fondamentale de la lecture du fantastique, soit l'effet qu'elle engendre chez son lecteur réel.

2.3 Le sentiment de l'étrange : un lien affectif avec le texte

D'autres auteurs optent pour une approche plus pragmatique de la lecture du récit, demeurant de ce fait plus près de la conception théorique de quelques-uns des plus illustres écrivains du genre. Force est de constater que Todorov lui-même avait conscience du projet de certains de ces auteurs : « Pour Lovecraft, le critère du fantastique ne se situe pas dans l'œuvre mais dans l'expérience particulière du lecteur; et cette expérience doit être la peur²³. » Par contre, le théoricien refuse d'emblée cette approche : « [...] il faudrait en

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ Todorov, *op. cit.*, p. 39.

déduire [...] que le genre d'une œuvre dépend du sang-froid de son lecteur²⁴ ». Le « sang-froid » du lecteur influence probablement, en effet, sa réaction devant un texte effrayant. Cependant, la volonté que manifeste Todorov de confiner le fantastique au sein d'une typologie très rigoureuse limite énormément ses possibilités d'appréciation et même d'analyse. Bien sûr, en se limitant à la peur comme expérience vécue par le lecteur de fantastique, Lovecraft occulte toute autre forme de réaction devant l'indétermination. Plusieurs penseurs se sont penchés sur les effets que peut engendrer la lecture d'un récit fantastique; l'un des premiers, dans un texte qui marqua à la fois la critique littéraire et la psychanalyse, fut sans contredit Sigmund Freud avec son concept d'« inquiétante étrangeté ».

Dans son célèbre article de 1919, Freud définit cette notion comme suit : « [...] l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier²⁵ », et qui trouve généralement sa condition d'émergence soit dans « l'incertitude intellectuelle²⁶ » – Freud reprend ici un terme de Jensch –, soit dans une situation qui fait ressortir une angoisse refoulée, « quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti²⁷ ». Pour citer quelques exemples, le théoricien identifie la peur de la castration – dont la crainte de perdre la vue est une manifestation observable dans « L'homme au sable », conte de Hoffmann –, la relation à la mort, l'animation autonome d'une partie du corps et même la folie ou l'épilepsie, qui rendent le comportement anormal, faisant apparaître l'insolite au sein du connu. Discutant de quelques idées de Rank, le psychanalyste évoque également le double – et, par extension, la répétition, le retour du même – comme l'une des figures suscitant le plus haut degré d'inquiétante étrangeté, et l'explique ainsi :

Le caractère d'inquiétante étrangeté ne peut en effet venir que du fait que le double est une formation qui appartient aux temps originaires dépassés de la vie psychique, qui du reste revêtait alors un sens plus aimable. Le double est devenu une image d'épouvante de la même façon que les dieux deviennent des démons après que leur religion s'est écroulée²⁸.

²⁴ *Ibid.*, p. 40.

²⁵ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1985 [1919], p. 215.

²⁶ *Ibid.*, p. 216.

²⁷ *Ibid.*, p. 246.

²⁸ *Ibid.*, p. 238-239.

Ce que nos ancêtres tenaient pour réel et appréciable – le double représentait l'assurance de la pérennité de la vie dans plusieurs mythologies, comme nous l'avons vu avec Rank au premier chapitre – a été oublié et vaincu par la raison. Lorsqu'elle refait son apparition, la croyance refoulée terrorise maintenant parce qu'elle vient remettre en question les nouvelles certitudes; Freud précise toutefois que ceux qui ont réussi à éliminer définitivement les croyances animistes sont insensibles à ce type d'inquiétante étrangeté.

L'auteur observe dans sa conclusion qu'il y a de grandes différences entre l'inquiétante étrangeté réellement vécue et l'inquiétante étrangeté de la fiction, beaucoup plus riche car un récit peut mettre en scène des événements impossibles dans la réalité. Particulièrement lorsque l'écrivain représente un monde réaliste dans lequel intervient un événement insolite – on retrouve là les principales définitions du fantastique –, le lecteur est susceptible de ressentir le même sentiment d'inquiétante étrangeté et d'angoisse que s'il l'avait lui-même directement vécu. Freud affirme :

Mais pour l'écrivain nous présentons une malléabilité particulière; par l'état d'esprit dans lequel il nous plonge, par les attentes qu'il suscite en nous, il peut détourner nos processus affectifs d'un certain enchaînement et les orienter vers un autre, et il peut souvent tirer de la même matière des effets très différents²⁹.

Cette évocation simpliste de présupposés des théories de la lecture touche un point important : Freud croit, comme Lovecraft, qu'un écrivain peut susciter la peur, ou du moins l'inquiétante étrangeté, chez son lecteur, en représentant des événements insolites qui déstabiliseraient tout individu. Le principe d'identification du lecteur au personnage est alors essentiel – alors que Todorov affirmera qu'il ne constitue pas une obligation du fantastique – et on réalise que, même dans son court passage à propos de la fiction, Freud ne s'intéresse pas tant à la lecture du fantastique proprement dite qu'à la notion psychanalytique d'inquiétante étrangeté, supposée identique chez le personnage et le lecteur, posés comme deux êtres humains substituables.

L'approche phénoménologique que préconise Vax dans *La séduction de l'étrange* l'amène pour sa part à avancer que l'œuvre littéraire, plutôt que de se limiter à la forme et au

²⁹ *Ibid.*, p. 262.

monde représenté, « c'est, tout à la fois, et ce corps matériel, et l'ensemble des réflexions et des sentiments qu'il cherche à susciter dans la conscience du spectateur³⁰ ». L'art est envisagé comme une expérience dans laquelle les sentiments vécus par le spectateur ou le lecteur sont aussi importants que la manière dont l'œuvre est conçue et structurée. Vax reconnaît ainsi le rôle fondamental qu'occupe la dimension affective dans l'acte de lecture, particulièrement dans le cas du fantastique. Bouvet abonde dans le même sens lorsqu'elle affirme : « Le processus affectif revêt une importance toute particulière dans la lecture du récit fantastique, un type de récit réputé pour les effets émotifs qu'il suscite chez ses lecteurs³¹. » Comme Todorov et Iser, les deux théoriciens considèrent que l'indétermination d'un texte est capitale; là où ils innovent grandement, c'est justement au niveau de l'étude du processus affectif que leurs prédécesseurs reléguaient au second rang.

Bouvet croit qu'il faut envisager les effets de l'indétermination sur le lecteur pour bien cerner le phénomène du fantastique, et l'un des premiers effets se trouve dans le suspense : « Les lacunes d'information que sont les indéterminations du texte ont pour effet de créer un suspense, de mettre le lecteur en attente d'une explication, d'un complément d'information³². » Le lecteur, placé devant un mystère, désire inévitablement lire la suite puisque sa curiosité a été piquée. C'est dans la manière dont le lecteur réagit à l'indétermination que se situe l'intérêt du récit fantastique, comme l'affirme Bouvet :

Une sensation d'incompréhension – incompréhension partielle et non totale – se dégage lors de la lecture du fantastique, et on doit la considérer comme étant l'un des éléments à l'origine du plaisir de lecture de ce genre de récits. Au jeu de construction de signification se mêle un autre jeu, basé quant à lui sur le plaisir de ne pas tout comprendre³³.

Au sentiment de l'étrange qu'un lecteur ressent devant le manque d'information et l'absence d'élucidation du mystère dans le récit fantastique, se superpose un plaisir de l'indétermination fort important. En effet, si le lecteur de romans policiers tire son plaisir de lecture dans l'attente angoissée de l'inévitable clé de l'énigme, il faut supposer que le lecteur de fantastique apprécie plutôt le fait de ne jamais avoir de réponse explicite. Ce plaisir n'est

³⁰ Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, p. 9.

³¹ Bouvet, *op. cit.*, p. 60.

³² *Ibid.*, p. 28.

³³ *Ibid.*, p. 72-73.

évidemment pas partagé par tous les lecteurs, certains se révélant trop angoissés ou déroutés pour désirer poursuivre la lecture jusqu'au bout, mais tous peuvent reconnaître qu'un puissant effet de lecture se dégage de l'expérience si on accepte de se prêter au jeu.

2.4 L'effet fantastique

Ce plaisir de l'indétermination, Bouvet le pose comme condition essentielle de ce qu'elle nomme « l'effet fantastique », caractéristique principale de la lecture d'un récit du genre. Une seconde condition fondamentale de cet effet réside dans le mode de lecture qui doit être adopté pour aborder une œuvre fantastique. Selon l'auteure, pour que naisse l'effet, le récit doit être lu rapidement, au complet et sans interruption. Pour bien saisir l'importance de cette attitude de lecture, il importe de se pencher quelque peu sur une théorie mise en avant par Bertrand Gervais dans son texte *À l'écoute de la lecture*³⁴ et citée par Bouvet dans son essai. Gervais affirme que toute lecture suppose une tension entre le désir de progresser à travers le texte et celui de comprendre le texte : la prépondérance accordée à l'un ou l'autre de ces désirs détermine inévitablement la façon dont le lecteur aborde l'œuvre. Bouvet résume bien les deux possibles régies de lecture; la première, nommée « lecture-en-progression », se caractérise ainsi : « La lecture axée sur la progression à travers le texte est gouvernée par le désir d'aller de l'avant, de suivre l'intrigue, de se laisser emporter par le flux du récit. Elle se caractérise par une production d'inférences relativement faible [...]»³⁵. À l'opposé, la « lecture-en-compréhension » implique une lecture plus lente ainsi qu'un plus grand nombre d'inférences pour s'assurer d'une saisie plus profonde de l'ensemble du texte.

La seconde condition de l'effet fantastique se veut ainsi le choix de la première de ces deux attitudes de lecture, soit la lecture-en-progression qui facilite l'adhésion au récit. Bouvet affirme en effet que « la lecture-en-progression du fantastique donne une part plus importante aux processus affectif et argumentatif de la lecture tandis que lors d'une lecture-en-compréhension, c'est le processus symbolique qui prime³⁶ ». Sans s'étendre longuement sur la définition des différents processus de la lecture, il suffira d'affirmer ici que le processus argumentatif concerne l'établissement d'une cohérence à partir des éléments d'information

³⁴ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1994, 238 p.

³⁵ Bouvet, *op. cit.*, p. 47.

³⁶ *Ibid.*, p. 58.

présentés dans le texte, alors que le processus symbolique réfère plutôt à une analyse plus vaste du texte en ayant recours à des connaissances extérieures. Le processus affectif, quant à lui, s'avère capital dans le cas qui nous occupe puisqu'il fait allusion à l'investissement émotif du lecteur dans son expérience de lecture. En choisissant la lecture-en-progression, le lecteur de fantastique perçoit grâce au processus argumentatif que le récit présente une énigme en raison des blancs, des éléments d'indétermination qui l'empêchent d'établir une cohérence totale entre les événements présentés. Le processus affectif amène alors un désir d'en savoir plus, de même qu'une angoisse devant l'indétermination, et c'est généralement dans ce contexte que naissent le suspense et, par extension, le plaisir de l'indétermination lui-même.

La troisième condition de l'effet fantastique que Bouvet décrit et pose elle-même comme première, consiste en un ensemble de procédés textuels. Fondamentaux pour engendrer l'effet fantastique, ils représentent la part de l'auteur dans cette expérience de lecture puisqu'ils ont trait à l'organisation du récit. Effectivement, les écrivains du genre ont recours à différentes stratégies pour susciter le sentiment de l'étrange chez leurs lecteurs. Nous ne nous attarderons pas longuement à tous ces éléments ici; Bouvet ne prétend pas non plus en faire une liste exhaustive, mais il convient d'en rapporter quelques-uns pour voir qu'ils touchent de très près les enjeux que nous désirons étudier dans ce mémoire. L'auteure mentionne ainsi le suspense que nous avons évoqué plus haut, effet de lecture provoqué par la présentation d'une énigme et suscitant le désir d'en savoir plus. Ce procédé, caractérisé par un manque d'information que le lecteur veut combler, trouve toute sa force lors de la lecture-en-progression. En effet, le lecteur qui s'investit émotionnellement dans sa lecture désire avoir le plus rapidement possible la clé de l'énigme, ce qui ne peut qu'augmenter le suspense : « le lecteur a tendance à progresser de plus en plus vite dans sa lecture pour se défaire le plus tôt possible de son angoisse³⁷ ». Dans le récit policier, par exemple, un écrivain qui affectionne particulièrement ce procédé retardera le plus longtemps possible l'élucidation de l'énigme pour faire durer le suspense; un récit fantastique s'avère par contre encore plus difficile à clore, l'élucidation venant rarement mettre fin au suspense.

³⁷ *Ibid.*, p. 98.

Parmi les autres procédés rapportés par Bouvet, on note l'enchâssement des cadres de référence, notion que l'auteure tire d'un ouvrage philosophique de Nelson Goodman intitulé *Ways of Worldmaking*³⁸ et qu'elle adapte à la littérature. Goodman observe qu'un même aspect du monde peut être décrit de façon complètement différente selon les croyances ou le point de vue de sujets différents : les multiples systèmes de description mettent alors en place des cadres de référence variés. Bouvet présente l'exemple des conceptions antiques de la structure de notre système solaire mis en avant par Goodman. Des propositions telles que : « le soleil est toujours en mouvement » et « le soleil n'est jamais en mouvement », illustrant des propos contradictoires au sujet d'une même réalité, peuvent néanmoins coexister si on les contextualise :

Chacun des énoncés fait partie d'une version différente du monde (héliocentrisme/géocentrisme) et les deux peuvent coexister sans pour autant que le monde change. La prise en considération du cadre de référence de chaque phrase conduit donc à l'annulation de la contradiction³⁹.

La notion de cadre de référence que propose Goodman permet ainsi de relativiser toute observation et s'avère particulièrement intéressante lorsque plusieurs discours s'opposent, par exemple dans des récits polyphoniques tels que les grands romans de Dostoïevski.

Bouvet propose de préciser cette notion pour l'utiliser dans l'étude de la littérature. Plutôt que de considérer les différentes versions du monde, comme Goodman, elle suggère d'utiliser le concept pour étudier les différentes versions d'un événement du récit⁴⁰. Les cadres de référence, lorsqu'on traite de littérature, s'avèrent cependant encore plus nombreux que lors d'un échange binaire, d'un débat : il faut généralement prendre en considération les visions des personnages, du narrateur et du lecteur lui-même, qui doit souvent produire des inférences à l'aide de certaines notions théoriques pour bien comprendre un élément sur lequel tout n'est pas dit dans le texte. Les critiques littéraires font ainsi appel à divers cadres de référence pour analyser un récit : un exemple fort à propos nous permet d'observer que l'apparition de Goliadkine-second dans *Le double* peut être lue comme une hallucination lors

³⁸ Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978, 142 p.

³⁹ Bouvet, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁰ *Ibid.*

d'une lecture placée sous le cadre de référence de la psychopathologie. Nous y reviendrons dans le troisième chapitre.

Bouvet décrit dans son essai la manière dont l'enchâssement de plusieurs cadres de référence dans un récit constitue un procédé permettant d'entraîner l'effet fantastique. Donnant en exemple la nouvelle « L'intersigne » de Villiers de l'Isle-Adam⁴¹, elle observe :

Lors de la lecture de ce texte, la saisie de l'indétermination est tributaire du fait que les cadres de référence jouent de moins en moins leur rôle, à savoir servir de balises à la compréhension du récit. Comme ils sont sans cesse bousculés, un effet fantastique peut être ressenti⁴².

Son analyse consiste à relever les différentes interprétations des événements étranges du récit, dans lequel un homme en visite chez un abbé à la campagne voit celui-ci – ou du moins un prêtre obscur, indiscernable – lui apparaître tel un spectre durant la nuit pour lui offrir un étrange manteau noir. Cette scène s'avère difficile à interpréter en raison des nombreux éléments d'indétermination : qui est ce prêtre? Est-ce bien l'hôte du héros? Pourquoi lui offre-t-il un manteau durant la nuit? À ce point du récit, il est difficile de poser une inférence :

Parce que les événements ne sont saisis qu'à moitié, parce que nous ne savons pas quel nom donner à la scène que nous sommes en train de lire, nous perdons progressivement les repères habituels de notre lecture et c'est dans cette absence momentanée de repères que vient se loger le plaisir de l'indétermination⁴³.

La scène est insolite, déroutante, d'autant plus que le protagoniste-narrateur exprime son effroi devant l'apparition nocturne. Cependant, peu après, il s'éveille en sueur et croit avoir rêvé : la scène peut être expliquée comme étant un étrange cauchemar, la psychologie devenant un nouveau cadre de référence pour interpréter l'événement.

Par la suite, le personnage pensera avoir subi une crise de somnambulisme, croira à une hallucination du visage mourant de l'abbé – aux yeux enflammés semblables à ceux du visiteur de la nuit – et, lorsque son ami lui offrira un manteau durant le jour en raison du

⁴¹ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « L'intersigne », *Contes cruels. Nouveaux contes cruels*, Paris, Garnier frères, coll. « Selecta », 1968 [1867], p. 218-238.

⁴² Bouvet, *op. cit.*, p. 132.

⁴³ *Ibid.*, p. 135.

mauvais temps, il éprouvera un frisson devant la répétition de l'événement de son « rêve ». Le narrateur ne mentionne pas son impression qu'il s'agit d'une prémonition, cependant Bouvet croit que le lecteur peut se permettre cette inférence :

Une inférence peut être faite lors de la lecture de ces pages, car ce type de correspondance entre deux événements, l'un vécu en rêve et l'autre dans la réalité, a un nom : il s'agit de la prémonition. Il est question de superstition dans le texte mais il n'est pas dit de façon explicite de quel phénomène superstitieux il s'agit. C'est donc au lecteur de faire l'inférence, de convoquer un savoir, de mettre en place un cadre de référence auquel le texte se contente de faire allusion⁴⁴.

Récapitulons : la scène paraît d'abord étrange, effrayante parce qu'incompréhensible. Ensuite, le lecteur peut croire qu'il ne s'agissait que d'un rêve puisque le narrateur affirme s'être éveillé, installant ainsi un cadre de référence différent de celui de la réalité, du quotidien. Cependant, la répétition de l'événement à un autre moment, suivie plus tard de la mort réelle de l'abbé, laisse croire qu'il s'agissait d'une prémonition, selon un cadre de référence lié à la superstition : le lecteur peut adopter cette lecture en abordant ce mystère à la lumière de ses propres connaissances d'un tel phénomène occulte, même si le texte ne l'affirme pas explicitement. Ce qui paraît clair, néanmoins, c'est qu'un même événement est constamment remis en question au cours du récit en raison de l'arrivée de nouveaux épisodes, de nouvelles informations qui l'éclairent ou qui permettent de le concevoir sous un angle nouveau. La nouvelle déroute parce que les cadres de référence se succèdent constamment, sans que l'un d'entre eux permette toutefois l'élucidation totale du mystère : il apparaît ainsi difficile de fixer la compréhension du récit devant la grande quantité de ruptures, et l'effet fantastique persiste à la fin de la lecture. C'est de cette façon que l'enchâssement de différents cadres de référence qui répondent de façon contradictoire à l'indétermination d'un événement constitue un procédé efficace de ce type de récit.

Nous ne présenterons pas tous les autres procédés, tels les dédales et jeux d'espace, qui font l'objet de multiples analyses – et donc d'une lecture-en-compréhension – dans l'essai de Bouvet, mais nous avons jugé nécessaire de présenter ces deux premiers, le suspense et l'enchâssement de cadres de référence, car ils sont à l'œuvre dans le roman de Dostoïevski. Dans le troisième chapitre, nous procéderons à l'analyse de ces procédés qui, lorsque

⁴⁴ *Ibid.*, p. 138.

combinés à un plaisir de l'indétermination et à une progression rapide à travers le texte, permettent l'apparition d'un effet fantastique chez le lecteur du *Double*. Auparavant, il importe cependant de décrire plus longuement un dernier procédé qui s'avère particulièrement déterminant dans l'œuvre au centre de notre étude et qui fut à maintes reprises soulevé par la critique : l'ambiguïté.

2.5 Ambiguïté et fantastique

L'ambiguïté d'un texte, caractéristique d'un grand nombre d'œuvres modernes de tous genres et courants, peut se présenter de différentes façons. Dans son ouvrage *The Concept of Ambiguity*, Shlomith Rimmon définit plusieurs types d'ambiguïté afin d'étudier leurs occurrences dans les œuvres de Henry James. Les deux principales manifestations de ce procédé qu'elle distingue se situent au niveau narratif et au niveau verbal proprement dit : « Just as narrative ambiguity is the coexistence of mutually exclusive versions of the same happenings, so verbal ambiguity is the coexistence of mutually exclusive meanings of the same linguistic expression⁴⁵. » L'ambiguïté verbale se produit ainsi lorsqu'un mot ou une phrase peuvent être interprétés de multiples manières, souvent en raison d'une syntaxe construite – volontairement ou non – de façon peu claire. Rimmon donne l'exemple de la phrase « The soldiers took the port at night⁴⁶ » : en anglais, le mot « port » désigne soit l'endroit où se garent les bateaux – comme le mot « port » en français –, soit du porto. Prise hors contexte, la phrase peut ainsi vouloir dire que les soldats se sont emparés du port, ou bien qu'ils ont simplement pris le porto, geste considérablement moins belliqueux. Cet exemple joue sur la polysémie du mot « port », sur les différentes définitions d'un même terme : l'ambiguïté verbale se présente lorsque le contexte – i.e. les phrases environnantes – ne permet pas de décider qu'une des significations de l'expression est la bonne. Un cas similaire se présente lorsqu'un mot est utilisé sans précision : par exemple, si l'on dit « L'homme quitta la ville » dans un texte où plusieurs hommes sont mis en scène, il sera difficile pour le lecteur de savoir de quel homme il s'agit.

⁴⁵ Shlomith Rimmon, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

L'ambiguïté narrative doit pour sa part être pensée en relation à l'intrigue d'une œuvre dans son ensemble : elle se présente lorsque, devant un élément d'indétermination – le « blanc » d'Iser ou un « central informational gap⁴⁷ », pour reprendre les mots de Rimmon –, deux ou plusieurs hypothèses différentes permettant d'établir la cohérence de l'intrigue s'avèrent aussi plausibles et cohérentes les unes que les autres. L'ambiguïté narrative, lorsqu'elle ne résulte pas d'une simple lacune d'information, peut alors également être causée par un cas d'ambiguïté verbale si ce dernier nuit à la saisie de l'intrigue.

Si le cadre de référence permet parfois de trancher – comme nous l'avons vu plus haut –, une grande ambiguïté empêche de réellement opter pour l'une ou l'autre des solutions. Sur le plan de la narration, Rimmon identifie deux techniques qu'un auteur peut utiliser pour installer l'ambiguïté. La première consiste à installer un équilibre de « singly directed clues » qui s'opposent, c'est-à-dire à donner des indices menant à une explication possible, puis la même quantité d'indices menant à une explication contraire. Le roman policier joue beaucoup sur cet aspect, semant des fausses pistes pour dérouter le lecteur. La seconde technique, souvent plus déroutante encore, consiste à rédiger des « [d]oubly directed clues, that is, scenes, conversations, or verbal expressions which are open to a double interpretation, supporting simultaneously the two alternatives⁴⁸ ». Ces scènes ou indices, utilisant notamment le sous-entendu ou la litote mais pouvant se manifester de façon extrêmement variable selon les auteurs et textes, déconcertent en raison de leur grande ouverture et des multiples significations que l'on peut en tirer. Rimmon prend bien soin de distinguer la subjectivité de la lecture, permettant à un critique d'interpréter un récit ou un épisode à sa manière à l'aide de ses connaissances et intuitions, de l'ambiguïté proprement dite, considérée comme « a fact in the text – a double system of mutually exclusive clues⁴⁹ ». L'auteur est responsable de l'ambiguïté et le lecteur est libre d'en faire ce qu'il veut. Cependant, plus l'écrivain insère de séquences destinées à hausser le niveau d'ambiguïté du texte, plus le lecteur aura de la difficulté à user de son savoir pour l'interpréter; la tension entre les deux nous intéresse particulièrement dans l'étude du fantastique.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 52-53.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 12.

Bouvet note avec justesse que Rimmon s'intéresse particulièrement aux situations, tant verbales que narratives, dans lesquelles les hypothèses s'excluent mutuellement, ce que d'autres théoriciens appellent « ambiguïté disjonctive⁵⁰ ». Alors que la polysémie se rapproche de l'ambiguïté en ce qu'elle observe la possibilité d'avoir plusieurs sens possibles à un même mot – laissant ainsi libre cours à l'interprétation –, l'ambiguïté disjonctive implique nécessairement des contraires, une réelle contradiction qui empêche la coexistence de ces significations, et rejoint de ce fait l'ambivalence. Le lecteur se trouve alors dans une position difficile, devant opter pour l'une ou l'autre des pistes, à l'image de Todorov cherchant à mettre fin à l'hésitation. La démarche de Rimmon consiste à repérer et à analyser les éléments d'ambiguïté des œuvres de James avec un objectif bien précis :

[...] a detailed demonstration of the irresolvability of the ambiguity of these works, in the hope that such a demonstration will stop the endless debates among critics, debates motivated by a compulsion to choose between mutually exclusive hypotheses, when the very phenomenon of ambiguity makes such choice impossible and undesirable [...] ⁵¹.

Dans son ouvrage, Rimmon cherche ainsi à montrer l'impossibilité de trancher, d'opter pour une solution ou l'autre lorsqu'un texte joue avec les limites de l'ambiguïté de façon intentionnelle. Puisque le choix entre deux hypothèses ne peut s'effectuer, l'ambiguïté elle-même, étudiée en fonction de ses effets sur le lecteur, semble constituer le sujet principal de l'œuvre, qui ne peut être totalement figée par une résolution.

Cette étude de l'ambiguïté rejoint plusieurs éléments des principales théories du fantastique, genre que plusieurs proposent de définir par l'effet de lecture qu'il entraîne. Dans une partie de son ouvrage, Bouvet se livre ainsi à une analyse de l'ambiguïté dans « La Vénus d'Ille » de Prosper Mérimée afin de montrer en quoi elle constitue un procédé susceptible de créer un effet fantastique. Selon l'auteure, comme nous l'avons exposé plus tôt, cet effet de lecture se produit généralement lors d'une lecture-en-progression, une lecture qui avance rapidement à travers le texte. Un lecteur qui perçoit l'ambivalence d'un récit se voit placé devant un choix important : opter pour une piste plutôt que l'autre, ou poursuivre la lecture dans l'attente d'autres événements qui viendront élucider – ou non – le mystère. Seule la seconde attitude permet de ressentir l'effet fantastique : « Celui qui aura joué la carte

⁵⁰ Bouvet, *op. cit.*, p. 110.

⁵¹ Rimmon, *op. cit.*, p. xi-xii.

de l'ambiguïté, et posé des gestes en conséquence, restera dans le meilleur des cas pris au piège de sa propre lecture... mais n'est-ce pas là que réside le plaisir de lecture de ce genre de récit, dans l'effet fantastique qu'il permette [*sic*] de ressentir⁵²? » L'effet fantastique ne peut surgir que lorsque le lecteur se laisse entraîner par le récit sans chercher à figer sa signification tout de suite. Dans le cas de récits comme « La Vénus d'Ille » ou *The Turn of the Screw*, dans lesquels l'auteur maintient l'ambiguïté tout au long du récit, même l'analyse rétrospective, réalisée durant une lecture-en-compréhension, ne permet pas l'élucidation : elle ne fait au contraire bien souvent que mettre en évidence l'indétermination et l'impossibilité d'interpréter totalement ou, comme le déplore Rimmon, elle donne lieu à une multitude de critiques aussi antagonistes qu'incomplètes. Nous procéderons à l'analyse de l'ambiguïté du *Double* dans cette optique dans notre troisième chapitre. Pour l'instant, nous concluons la présente partie en nous penchant sur une figure liée de près à ce procédé de l'effet fantastique et qui occupe une position centrale dans le corpus et dans notre étude : celle du double, indissociable de l'ambiguïté parce que sa seule présence, inexplicable, entraîne toujours un questionnement chez celui qui la perçoit, à savoir si elle est réelle ou imaginée.

2.6 Le double dans le fantastique

La figure du double est présente dans les récits depuis bien avant l'âge d'or du fantastique. Les mythes primitifs qu'aborde Rank la mettent en scène, tout comme la tragédie grecque ou certains films contemporains. Cependant, le double constitue sans doute l'une des figures les plus polymorphes qui soient : on désigne par cette appellation autant un être physiquement identique à un individu premier (par exemple Zeus métamorphosé en Amphytrion pour séduire Alcmène), qu'un portrait, une statue, ou un personnage complémentaire à un autre (par exemple Sganarelle, souvent désigné comme le « double » comique de Don Juan dans la pièce de Molière). Carl Francis Keppler souligne bien la multiplicité de cette figure lorsqu'il affirme : « [...] the more one sees of the Double in literature the more it appears that he is the product not of tradition but of individual experience, and a new experience on the part of each writer who has made use of him⁵³ ».

⁵² Bouvet, *op. cit.*, p. 130.

⁵³ Carl Francis Keppler, *The Literature of the Second Self*, Tucson, University of Arizona Press, 1972, p. xii-xiii.

Devant le grand nombre de manifestations différentes et innovatrices du double en littérature, Laurence Porter souligne quant à lui l'importance pour un critique de définir le concept de double particulier qu'il souhaite étudier avant de se livrer à une analyse, dans l'introduction d'un article de 1978 : « Literary criticism has imposed several widely divergent definitions on the double : one cannot effectively use the term without explaining precisely what one means⁵⁴. » Porter s'attaque particulièrement aux théories qui cherchent une seule explication psychologique applicable à tous les doubles, peu importe la façon dont ils sont représentés : parmi celles que nous avons déjà présentées au premier chapitre, celle de Rank lui paraît datée et celle de Rogers, trop univoque.

Plusieurs critiques s'entendent néanmoins pour affirmer que le 19^e siècle représente une période charnière pour les récits du double. On lie fréquemment le développement de cette figure, principalement sous la forme d'un double identique que le sujet rencontre ou imagine, aux préoccupations des romantiques :

Avec le romantisme européen, la fiction du double va devenir l'expression d'une crise de l'identité. L'âge romantique voit voler en éclats l'assurance d'une perception unifiée du moi. Le thème du *Doppelgänger* (« celui qui se voit lui-même », selon le terme de Jean-Paul Richter, 1796), marque le romantisme allemand pour se diffuser durablement dans toute la littérature fantastique à venir⁵⁵.

Le double apparaissait auparavant souvent comme un protecteur, un allié spirituel pouvant aider le héros. Dans le romantisme, courant du « je » par excellence, la figure vient cristalliser la crise de l'unicité du moi et du réel qui caractérise la période, pour ébranler toutes les certitudes. Le double devient alors « l'adversaire, l'ennemi déroutant qu'il faut combattre et détruire⁵⁶ » pour tenter de rétablir l'équilibre, l'ordre normal mis en danger. Les péripéties d'un sujet confronté à son sosie, à son ombre ou à son reflet – manifestations courantes de la figure à cette époque – se présentent dans des récits constamment cités comme pionniers à la fois du romantisme allemand et du fantastique naissant : le conte « Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre » et le roman *Les élixirs du diable*, de Hoffmann,

⁵⁴ Laurence M. Porter, « The Devil as Double in Nineteenth-Century Literature. Goethe, Dostoyevsky, and Flaubert », *Comparative Literature Studies*, vol. 15, no 3, 1978, p. 317.

⁵⁵ Mellier, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁶ Anne Richter, « Présentation. Les métamorphoses du double », dans Anne Richter [éd.], *Histoires de doubles. D'Hoffmann à Cortazar*, Bruxelles, Complexe, coll. « Bibliothèque complexe », 1995, p. 12.

ainsi que *L'étrange histoire de Peter Schlemihl*, de Chamisso, tous écrits durant les années 1810, en constituent des exemples marquants. Les contes fantastiques de Hoffmann connurent un immense succès et eurent des répercussions tant en France – avec Nodier et, plus tard, Maupassant – qu'en Russie, avec une vague d'écrivains qualifiés de « Russian Hoffmannists⁵⁷ » par plusieurs. Parmi ces auteurs russes, plusieurs réutilisèrent le motif du Doppelgänger, notamment Gogol et, évidemment, Dostoïevski, grand lecteur de l'écrivain allemand, dans *Le double*. On retrouvera ensuite fréquemment le motif dans des genres diversifiés et chez des auteurs d'origines multiples, mais sa présence au sein du corpus qualifié de fantastique sera toujours prépondérante, notamment chez Henry James et, plus récemment, chez Borges et Cortázar.

Le double s'avère ainsi intimement lié au développement du fantastique, et l'une des premières causes en est sa forte ambiguïté : parce qu'il entre en contradiction avec la logique, il entraîne toujours des doutes chez celui qui le perçoit. Jourde et Tortonese, dans leur ouvrage thématique cité au premier chapitre, résument bien l'ambiguïté de « ce moi qui se montre instantanément comme un non-moi⁵⁸ » :

En fait, l'ambiguïté rationnel-irrationnel, naturel-surnaturel, explicable-inexplicable, pourrait être remplacée par une autre opposition : celle entre ce qui vient de l'extérieur et ce qui vient de l'intérieur du sujet. L'apparition fantastique est toujours soupçonnée de n'être qu'une projection. [...] Dans ce sens, le fantastique est toujours psychologique, et c'est là sa nouveauté : une plus forte intimité de l'expérience extraordinaire, une implication personnelle qui ébranle les certitudes, non seulement sur le monde, mais également sur soi-même⁵⁹.

Le double incarne l'ambiguïté des perceptions de façon exemplaire, amenant presque toujours – sauf dans le cas des contes de fées et du merveilleux en général – le sujet et le lecteur à se demander s'il s'agit d'un être physiquement présent ou du produit d'une hallucination.

Jourde et Tortonese élaborent une typologie pour exprimer cette dichotomie et distinguer les différentes manifestations de doubles identiques. Ils séparent tout d'abord le double d'une autre personne – appelé « double objectif » – du double de soi – ou « double subjectif ». Dans

⁵⁷ Joseph Frank, *op. cit.*, p. 298.

⁵⁸ Jourde et Tortonese, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

le cadre de notre étude, seule la seconde catégorie nous intéresse puisque Goliadkine-cadet est physiquement la copie conforme du protagoniste. Le double subjectif se divise également en deux types :

L'autre, celui qui est en trop, la douteuse compagnie, peut se manifester physiquement ou psychiquement (même si, dans la plupart des cas, il y a doute sur la réalité de la manifestation physique). Dans la première catégorie on rangera la gémellité, l'autoscopie, les sosies, etc.; dans la seconde, les cas de personnalités multiples ou de possession. Nous proposons d'appeler les premiers *doubles externes*, les seconds *doubles internes*⁶⁰.

Les auteurs rangent Mr. Hyde, l'alter ego de Jekyll dans le célèbre récit écrit en 1886 par Stevenson, dans la catégorie du double interne, alors que Goliadkine-second représente un double externe à Goliadkine-premier. Cette classification, intéressante lors de la description d'un récit et de la comparaison de deux histoires de doubles, ne résout toutefois absolument pas l'ambiguïté qui entoure nécessairement un double physique : l'indétermination se pose dès que la figure apparaît, et l'effet fantastique risque aussitôt de se manifester.

La plupart des anthologies et ouvrages thématiques s'articulant autour de ce motif intègrent un nécessaire passage à propos du fantastique⁶¹, et son importance dans le corpus du romantisme allemand y apparaît souvent comme un lieu commun, point de départ à d'autres réflexions sur les personnages complémentaires, le dédoublement de la narration ou la dualité d'un protagoniste de récit réaliste, manifestations de la figure du double qui se présentent plus souvent à partir de la fin du 19^e siècle. *Le double* de Dostoïevski est presque toujours recensé dans ces ouvrages, mais l'interprétation ou la catégorisation qu'on en fait varie souvent de façon impressionnante, à l'image des études que nous avons présentées au premier chapitre. Par exemple, alors que Jourde et Tortonese voient dans le récit la

⁶⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁶¹ Nous retiendrons à ce sujet les ouvrages suivants, dont certains comprennent des articles que nous avons cités plus tôt : Albert J. Guerard [éd.], *Stories of the Double*, Philadelphie, Lippincot, coll. « Contrasts in Literature Series », 1967, 331 p.; Karl Miller, *Doubles. Studies in Literary History*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1985, 468 p.; John Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, Londres, Macmillan Press, 1990, 174 p.; Wladimir Troubetzkoy [éd.], *La figure du double*, [Paris], Didier Érudition, coll. « Questions comparatistes », 1995 [1990], 246 p.; Jean Bessière, Antonia Fonyi et Wladimir Troubetzkoy [éd.], *Le double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1995, 202 p.; Gérard Conio [éd.], *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Cahiers du Cercle. Sauf-conduit », 2001, 290 p.

« manifestation physique et proprement fantastique du double⁶² », John Herdman affirme, dans *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, que : « The place of supernatural and fantastic causation in earlier double romances is here entirely supplied by the subjective and hallucinatory emanations of the protagonist's psyche [...] »⁶³. » Albert J. Guerard, dans *Concepts of the Double*, ne mentionne même pas le terme de fantastique à propos de ce roman, mais il soulève sa grande ambiguïté en affirmant que le récit peut être apprécié « both as a story of neurotic hallucination and as a terrible comic drama of real personal relationships⁶⁴ »; dans ce second cas, Goliadkine-second serait une projection du héros sur un nouvel employé réel. Troubetzkoy considère pour sa part que le roman marque une rupture avec le fantastique : « Mais dès ce moment, l'on constate un traitement moins fantastique du double en Europe, plus scientifique [...]. *Le double* de Dostoïevski est salué comme "littérature d'hôpital" : c'est, en effet, poignant, un cas bien décrit de schizophrénie avancée, jusqu'au collapsus final⁶⁵. » Dans ces recueils d'études et de récits sur le thème du double, les lectures du roman sont multiples, mais un grand nombre de critiques affirment que l'œuvre marque un jalon important dans le traitement du motif, basculant du fantastique au psychologique.

Parallèlement à ces anthologies, les ouvrages théoriques sur le fantastique mentionnent également la figure à de nombreuses reprises; cependant, *Le double* constitue là aussi un cas problématique. À l'image de Todorov qui classait Dostoïevski dans sa catégorie de l'étrange, Jean Fabre, dans une importante étude anthropologique du fantastique, prétend que *Le double* n'a « rien de fantastique, se rattachant plutôt [...] à une littérature de description clinique où le surnaturel n'a pas de place⁶⁶ ». Étrangement, cet auteur affirme toutefois à la même page que d'autres récits oscillant entre folie et surnaturel, comme *Le Horla* de Maupassant, s'avèrent fantastiques parce qu'ils présentent deux possibilités de lecture, « une double sortie : *Fantastique/Fantasmagique*⁶⁷ ». Denis Mellier, l'un des critiques les plus modernes et

⁶² Jourde et Tortonesi, *op. cit.*, p. 201.

⁶³ John Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction. The Shadow Life*, New York, St. Martin's Press, 1991, p. 110.

⁶⁴ Albert J. Guerard, « Concepts of the Double », dans Albert J. Guerard [éd.], *op. cit.*, p. 5.

⁶⁵ Wladimir Troubetzkoy, « Présentation de la question. La figure du double », dans Wladimir Troubetzkoy [éd.], *op. cit.*, p. 17.

⁶⁶ Jean Fabre, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 124.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 124. L'auteur souligne.

innovateurs, consacre au thème du double un chapitre entier de son court ouvrage sur la littérature fantastique; il y inclut le roman de Dostoïevski et le vante comme un grand précurseur du fantastique du 20^e siècle : « La déstabilisation des énonciations et des habitudes de lecture qu'entraîne *Le double* fait songer aux jeux spéculaires du fantastique contemporain⁶⁸. » Valérie Tritter, dans un bref passage de son essai *Le fantastique*, y voit comme Fabre « l'étude extrêmement moderne d'un cas clinique », mais elle décrit tout de même le récit comme fantastique :

Aucun surnaturel, aucun gadget dans ce fantastique totalement épuré, d'une rigueur presque classique que seul égalera Maupassant. Il s'agit d'un fantastique intérieur, fondé sur l'impossibilité de faire coïncider la réalité matérielle et sociale avec la réalité psychique, ce qui conduit irrémédiablement à la folie⁶⁹.

L'élément inexplicable et étrange du récit, la « réalité matérielle et sociale » décrite par l'auteure – et probablement représentée par Goliadkine-second et les « conspirations » contre le héros –, lui permet d'intégrer le récit au genre fantastique. Cependant, Tritter, en décrivant *Le double* comme une étude de cas clinique caractérisée par l'absence d'une hypothèse surnaturelle, semble déterminer que Goliadkine hallucine lorsque se présentent ces événements. Donc, sans qu'elle le dise réellement, l'auteure paraît affirmer qu'un effet fantastique – elle mentionne des éléments qui constituent une « étrangeté supplémentaire pour le lecteur⁷⁰ » – naît de l'incompréhension du personnage devant sa folie. D'autres critiques utilisant la psychanalyse excluent le récit du genre pour ces mêmes raisons, y voyant une bonne représentation d'une maladie mentale, certes déroutante mais non fantastique. Pour notre part, nous croyons que la thèse surnaturelle ne peut être exclue aussi facilement que le fait Tritter, et nous y reviendrons au troisième chapitre.

L'auteure conclut néanmoins cette analyse avec une observation intéressante à propos de l'utilisation du motif du double chez Dostoïevski : « Le fantastique a été [pour Dostoïevski] un passage, au sens étymologique du terme, un moyen peut-être, selon les théories de J. Bellemain-Noël, de "contester les formes littéraires établies", de faire le lit de l'oubli pour

⁶⁸ Mellier, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁹ Valérie Tritter, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 2001, p. 114.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 113.

créer un courant romanesque résolument moderne⁷¹. » L'écrivain aurait, selon Tritter, emprunté les procédés du fantastique et cette figure traditionnelle abondamment exploitée dans le genre pour développer son roman polyphonique et l'orienter vers ses grands récits plus psychologiques. Plusieurs auteurs estiment comme elle que le fantastique s'estompe à cette période, la fin du 19^e siècle, pour laisser la place au réalisme psychologique; Todorov lui-même affirme dans son essai :

Allons plus loin : la psychanalyse a remplacé (et par là-même a rendu inutile) la littérature fantastique. On n'a pas besoin aujourd'hui d'avoir recours au diable pour parler d'un désir sexuel excessif, ni aux vampires pour désigner l'attirance exercée par les cadavres : la psychanalyse, et la littérature qui, directement ou indirectement, s'en inspire, en traitent en termes non déguisés. Les thèmes de la littérature fantastique sont devenus, littéralement, ceux-là même des recherches psychologiques des cinquante dernières années. Nous en avons vu plusieurs illustrations; il suffira de mentionner ici que le double, par exemple, a été du temps de Freud déjà, le thème d'une étude classique [...] ⁷².

À la fin de son ouvrage, Todorov remarque ainsi que le fantastique canonique permettait d'exprimer, sous le couvert d'événements surnaturels, des réalités crues qui auraient été censurées ou jugées répréhensibles dans un style plus réaliste. Un thème comme le double, abordé de manière fantastique, permet de parler de manière indirecte de folie ou d'hallucination sous l'influence de la drogue : cette analyse sociologique proposée par le critique nous paraît intéressante, bien qu'elle entre en contradiction avec les théories que l'auteur avance pour définir le genre. Elle s'avère en fait une autre tentative de réduire le genre, d'interpréter le fantastique en lui donnant une signification reliée au contexte : en ce sens, elle ressemble énormément à l'interprétation allégorique qui, pour le critique lui-même, fait sortir le texte du genre fantastique. L'affirmation de Todorov selon laquelle le fantastique meurt avec la fin du 19^e siècle ne fait évidemment pas l'unanimité, d'autant plus qu'il n'incluait qu'un nombre infime d'œuvres dans ce genre, et que les arguments qu'il met en avant pour en affirmer la mort s'articulent de façon plutôt boiteuse.

Ponnau, pour sa part, nuance ces liens entre folie et surnaturel de façon exemplaire :

⁷¹ *Ibid.*, p. 114.

⁷² Todorov, *op. cit.*, p. 168-169.

Ainsi la catégorie des oeuvres qui se fondent sur l'osmose des faits psychopathologiques et des phénomènes surnaturels donne-t-elle lieu à des textes d'une très grande richesse et qui sont particulièrement représentatifs, en raison même de leur ambiguïté et parfois de leur ambivalence, de l'enracinement de la littérature fantastique à l'intérieur de l'univers étrange et fascinant de la folie⁷³.

Les nombreux récits qui font coexister une hypothèse surnaturelle et une hypothèse psychopathologique – comme *Le double* ou *Le Horla* de Maupassant – et qui rendent difficile, voire impossible, d'opter pour l'une ou l'autre des solutions en raison de leur forte ambiguïté, appartiennent bel et bien au fantastique. Affirmer que le fantastique disparaît au profit de la psychanalyse reflète une interprétation, le choix de l'hypothèse psychopathologique pour interpréter ces récits de l'indétermination dans lesquels se présente le thème de la folie. Le besoin de répertorier l'œuvre, d'établir sa signification selon un système de classement rationnel, se fait ainsi ressentir plus fort que l'effet fantastique pour nombre de critiques. C'est ce que résume de façon plutôt incisive Louis Vax en 1960 lorsqu'il écrit :

La psychanalyse a voulu montrer que l'art et la littérature fantastiques sont choses sérieuses, qu'ils constituent, comme le rêve, des transpositions imagées de préoccupations profondes. Mais son abus a conduit, malgré l'avertissement de Freud, à ne voir dans les oeuvres que des documents cliniques. L'œuvre perd son envoûtant mystère. Tout devient clair et insipide⁷⁴.

Nous ne partageons pas l'ensemble de la réflexion de Vax, « l'insipidité » conférée à un texte fantastique par l'analyse psychanalytique nous paraissant être une affirmation exagérée, mais nous croyons comme ce philosophe que l'interprétation, dans son désir d'identifier une signification trop unique afin de produire un discours plus facile, néglige trop souvent le plaisir de lecture et le sentiment engendré par le contact avec l'œuvre.

La lecture du fantastique, nous l'avons vu, se caractérise d'abord et avant tout par l'effet qu'elle produit sur le lecteur. La théorie de Todorov constitue un premier pas important dans les réflexions sur la lecture du genre, introduisant la notion d'hésitation entre une explication rationnelle et une autre, irrationnelle, en présence d'une énigme qui dépasse l'entendement. Dans le même sens, Iser affirme que tout texte et, pouvons-nous ajouter, le récit fantastique

⁷³ Ponnau, *op. cit.*, p. 174.

⁷⁴ Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, p. 22.

tout particulièrement, comprend un grand nombre d'indéterminations que le lecteur se doit de combler, avec plus ou moins de facilité selon les cas. Cependant, comme le montre Bouvet dans la théorie sur l'effet fantastique que nous avons décrite, Todorov et Iser privilégient l'importance de résoudre les indéterminations du récit, ce que tout lecteur ne fait pas nécessairement. Bouvet, comme Vax et des écrivains maîtres du genre, tels que Poe et Lovecraft, consacre plutôt son attention à l'effet qui se manifeste sur le lecteur de ce type de récits. Nous avons montré que cet effet fantastique surgit lorsque se présentent trois conditions fondamentales : certains procédés textuels particuliers, un plaisir de l'indétermination ressenti par le lecteur, ainsi qu'une progression rapide à travers le texte.

Parmi les procédés susceptibles d'engendrer cet effet de lecture, nous avons mis en évidence l'importance du suspense, de l'enchâssement des cadres de référence et de l'ambiguïté : ces éléments constituent des matériaux hors pair qu'un écrivain du fantastique peut déployer pour nourrir l'indétermination et influencer l'expérience de son lecteur. L'ambiguïté, indissociable de l'indétermination en ce qu'elle propose toujours au moins deux hypothèses valables à une même énigme, se construit dans un premier temps à l'aide de phrases incomplètes ou de termes pouvant évoquer différentes significations selon le contexte – c'est le cas de l'ambiguïté verbale proposée par Shlomith Rimmon. Elle peut également se manifester à travers une narration qui intègre différentes pistes, différents indices menant à des interprétations contradictoires d'un même événement : lorsqu'un auteur refuse tout au long d'un récit, et même à sa toute fin, de résoudre de façon claire l'ambiguïté – comme dans *The Turn of the Screw* ou, c'est notre hypothèse, dans *Le double* –, il réunit les conditions idéales pour engendrer l'effet fantastique.

L'ambiguïté se cristallise de façon exemplaire dans la figure du double, intimement liée au genre fantastique en raison de son étrangeté et de l'inévitable questionnement qu'elle entraîne, sinon chez le sujet qui lui est confronté, du moins chez le lecteur. Le motif précède et transcende évidemment ce corpus, mais il prend avec le romantisme allemand une orientation particulière qui détermine toute la production littéraire subséquente. La réalité d'un personnage de double ne peut qu'être remise en cause et une multitude de théories tentent de dégager des généralités qui lui seraient reliées, avec plus ou moins de rigueur selon les cas. Les essais sur le fantastique se penchent presque tous sur cette figure emblématique :

tout double n'est évidemment pas exploité de manière fantastique mais lorsqu'il l'est, l'œuvre risque de troubler le lecteur. Si l'effet fantastique peut varier selon celui qui se prête à l'expérience, certains éprouvant une grande peur alors que d'autres ne ressentent qu'un insurmontable désir d'arriver à la fin, nul ne peut nier son existence. Ayant nous-même connu un plaisir de l'indétermination et un sentiment d'anxiété lors de notre première lecture du *Double* de Dostoïevski, nous croyons, à la lumière des théories exposées dans ce chapitre, que le roman mérite d'être reconnu à part entière comme un récit fantastique alors que, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, c'est loin d'être le cas pour la critique en général. Nous analyserons maintenant les différentes stratégies narratives que l'auteur met en place avec une maîtrise exemplaire dans ce roman afin de montrer comment, à notre avis, le texte ne fournit pas suffisamment d'éléments et installe trop de contradictions pour qu'une interprétation complète et satisfaisante puisse en être donnée, malgré la présence des nombreuses études qui ont tenté de le faire.

CHAPITRE III

LE DOUBLE : UN RÉCIT FANTASTIQUE

Que voulez-vous, je ne puis me défendre d'une disposition au fantastique. J'avais quarante ans qu'on se moquait encore de moi en m'appelant marchand de fantastique¹.

Fédor Dostoïevski

Nous avons montré dans le premier chapitre la grande étendue de la masse critique qui s'est penchée sur *Le double*, texte de jeunesse de Dostoïevski jugé très pauvre dès sa parution, mais aujourd'hui considéré comme l'un de ses plus importants avec ses grands romans. Les premiers regards portés sur l'œuvre étaient déjà ambivalents : certains, comme Bielski, notaient l'originalité du jeune créateur, mais déploraient le choix du thème et un style répétitif dans un récit trop long. D'autres nièrent catégoriquement toute qualité à l'œuvre, comme nous l'avons vu plus tôt. Cependant, Dostoïevski lui-même nota avec ironie, dans une lettre écrite à son frère en avril 1846, que chaque critique, au-delà de son dégoût devant le roman, ne pouvait le déposer avant d'être parvenu à la fin de l'histoire : « But the most comical thing of all is that everyone is mad at me because it's longwinded and every single one of them is reading and rereading it like crazy². » Même s'il n'était pas apprécié à sa juste valeur, le récit fascinait et déroutait : on le lut et on le relut pour tenter de le cerner, de comprendre ce qui y était à l'œuvre.

¹ Fédor Dostoïevski, « Songes pétersbourgeois en vers et en prose », *Récits, chroniques et polémiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969 [1861], p. 1024.

² Traduit dans Harden, *loc. cit.*, p. xv.

Le double continue d'exercer un attrait considérable sur la critique depuis le célèbre ouvrage d'Otto Rank qui le remit au goût du jour en 1914. Notre mémoire, une étude parmi tant d'autres, contemporaines et anciennes, montre que des interprétations aussi intéressantes que variées se sont succédé et ont donné cours à quelques contradictions et lieux communs, dont le classement souvent non démontré de l'œuvre sous la rubrique du roman psychopathologique. En présence d'une œuvre comportant de nombreux éléments d'indétermination, les critiques tentent d'expliquer le récit à l'aide de théories extérieures, refusant de se laisser dérouter par lui : nous avons présenté cette tendance dans le second chapitre afin de montrer en quoi elle s'avère une défense contre l'effet de lecture qu'un récit fantastique engendre. Il est maintenant temps de relever quels éléments du roman de Dostoïevski contribuent à générer cet effet et font en sorte que l'on peut affirmer qu'il s'agit d'un récit fantastique.

Nous étudierons tout d'abord, dans ce troisième et dernier chapitre, en quoi le choix de la figure du double par un auteur de la seconde moitié du 19^e siècle place inévitablement l'œuvre dans un contexte d'intertextualité particulier, intertextualité qui s'exprime également à travers certains éléments du style descriptif et des autres thèmes du récit. Ce passage permettra de voir comment cette caractéristique influença grandement la réception initiale et fut parfois analysée dans des études plus récentes. En second lieu, nous montrerons la présence d'un enchâssement des cadres de référence dans *Le double*, procédé de l'effet fantastique qui complexifie la lecture de l'histoire en offrant ici simultanément les possibilités que les événements vécus par Goliadkine soient le résultat de ses hallucinations, qu'une force surnaturelle et inexplicable soit à l'œuvre, ou que toute cette aventure ne soit qu'un rêve. Cette démonstration nous permettra ensuite de montrer comment l'attitude du lecteur, le choix d'une interprétation à donner au récit, est fortement conditionnée par la grande ambiguïté, tant narrative que verbale, que Dostoïevski installe dans le texte. Nous croyons que l'indétermination du *Double* est si forte qu'elle peut entraîner chez le lecteur qui se prête au jeu un désir intense d'en savoir plus, de progresser rapidement à travers le texte : le suspense qui se fait alors ressentir, combiné au refus de l'auteur de donner une solution à la fin, peut faire naître l'effet fantastique décrit au second chapitre. Puisque, à la lumière des différentes théories du fantastique, nous croyons juste de définir ce type de récit par l'effet

qu'il produit, cette analyse nous permettra ainsi d'intégrer l'œuvre dans le même corpus que les récits de Hoffmann ou de Poe, dont elle est souvent exclue pour des raisons que nous tenterons d'expliquer.

3.1 La filiation du *Double*

Nous avons vu dans le second chapitre que la représentation littéraire de la figure du double s'impose de façon marquée avec le romantisme, au début du 19^e siècle. Venant cristalliser la crise identitaire propre à la période post-révolutionnaire en Europe, le double devient rapidement l'un des motifs de prédilection du genre fantastique naissant, notamment avec Jean-Paul Richter, Chamisso et Hoffmann, dont les thèmes et intérêts furent ensuite partagés en Russie par Pouchkine, Gogol et quelques autres écrivains que l'histoire littéraire a moins retenus. La grande majorité des critiques qui étudient *Le double* de Dostoïevski ne manquent pas de souligner l'influence de ces prédécesseurs sur le style du jeune auteur. Une phrase de l'écrivain adressée à son frère dans une lettre de 1838 – et donc, avant ses débuts littéraires – revient souvent dans les différentes analyses : le jeune homme dit avoir lu « all of Hoffmann's works in Russian and German [...] »³, et admirer grandement l'auteur allemand. De nombreux critiques s'inspirent de cette citation pour étudier les correspondances entre l'écrivain fantastique le plus éminent de l'époque et le jeune auteur russe, notamment Charles Passage dans son ouvrage de 1954, *Dostoevski the Adapter. A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann*, dont nous avons tiré un extrait au premier chapitre.

Parmi les autres auteurs dont on voit l'influence sur Dostoïevski, Karl Miller relève Ann Radcliffe, grande écrivaine gothique « whose romances were read to him by his parents in the course of long winter evenings⁴ ». Les atmosphères sombres et la température pluvieuse du *Double* ressemblent, selon Miller, aux ambiances propres à l'auteure britannique, comparaison mineure mais appréciable sur un point : elle illustre en effet que Dostoïevski entra en contact avec l'œuvre de Radcliffe et, surtout, avec celle de Hoffmann dès son plus jeune âge, ce qui ne manqua pas de forger son imaginaire personnel. L'autre écrivain majeur dont s'inspira Dostoïevski durant ses premières années fut sans contredit Gogol, et la

³ Traduit dans Victor Terras, *The Young Dostoevsky (1846-1849). A Critical Study*, La Haye, Mouton, 1969, p. 22.

⁴ Karl Miller, *op. cit.*, p. 131.

paternité de cet auteur, comme celle de l'écrivain allemand, est constamment évoquée dans la réception. Troubetzkoy, relevant d'autres études, affirme que « *Le double* de Dostoïevski est une parodie, transposée sur le plan de la clinique, de *La nuit de la Saint-Sylvestre* et des *Élixirs du diable* d'E. T. A. Hoffmann [...], le "journal d'un fou" de M. Goliadkine, qui mène une lutte perdue d'avance contre son double [...] »⁵. Plusieurs reprendront cette idée de parodie, mentionnant que le caractère pathétique du protagoniste empêche l'identification du lecteur au personnage, mais d'autres, dont Ralph Tymms, parleront plutôt d'une « intensification, and not a revision, of Hoffmann's attitude [...] »⁶. D'un critique à l'autre, la dimension fantastique est soit mentionnée – mais souvent présentée comme une parodie –, soit totalement laissée de côté : on s'intéresse surtout à observer comment Dostoïevski s'est nourri de Hoffmann et Gogol et les a dépassés à l'aide d'une approche plus naturaliste pour représenter la situation du commis écrasé par l'état bureaucratique russe.

Kathryn Szczepanska, dans l'ouvrage présenté au premier chapitre, remet l'importance du fantastique au premier plan :

Dostoevsky's is not the fantastic by which one accepts the fact that a nose leaves the face of its « owner » and wanders through Petersburg as a government official, but it is the fantastic of E. T. A. Hoffmann's stories in which someone, under strange circumstances, meets his exact duplicate self. Indeed, there is present in *The Double* a wide range of these Romantic elements which reached Russian literature from the German – the supernatural, the idea of the double, madness, the grotesque, and especially the dream – and it is these elements which are primarily responsible for the novel's poor reception⁷.

Elle établit une distinction entre le fantastique de Gogol, plus comique et léger, et celui de Hoffmann, qui entraîne des questionnements troublants, associant plus particulièrement la filiation du *Double* au second. Malcolm Jones relève également les ressemblances entre Dostoïevski et ces deux auteurs, affirmant : « [...] the use of Gogol's and Hoffmann's styles serves an important purpose which generic styles often serve in Dostoyevsky's major novels, namely, they buoy up the reader's confidence in a familiar fictional world, only subsequently to subvert it⁸ ». Selon ces deux études, Dostoïevski s'inspire ainsi de Gogol – à qui il

⁵ Troubetzkoy, « Présentation de la question. La figure du double », p. 18.

⁶ Tymms, *op. cit.*, p. 107.

⁷ Szczepanska, *op. cit.*, p. 26.

⁸ Jones, *op. cit.*, p. 56.

emprunte surtout les personnages de fonctionnaires et la ville labyrinthique de Saint-Petersbourg – et de Hoffmann – dont il prend les thèmes plus sombres et introspectifs – pour créer lui-même une œuvre fantastique déroutante pour le lecteur. Les critiques auraient mal reçu *Le double* en 1846 parce que le fantastique n'était plus aussi en vogue, surtout sous sa forme allemande, et parce que *Les pauvres gens*, premier roman de Dostoïevski, avait été salué comme un chef-d'œuvre du naturalisme russe, genre qu'on redemandait.

En fait, il apparaissait impossible aux critiques de l'époque – et c'est encore aujourd'hui difficile – de dissocier *Le double* de ce contexte littéraire particulier. Si Dostoïevski désirait représenter dans cette œuvre le délire paranoïaque d'un petit fonctionnaire – et nous n'écartons pas cette possibilité, loin de là –, pourquoi l'a-t-il fait en s'appropriant le style et les thèmes du fantastique canonique qu'il aimait tant au lieu de traiter le thème de façon plus réaliste? Le motif du double était déjà intimement lié à la littérature fantastique, et la majorité des critiques, partageant un même horizon d'attente, s'entendent dès 1846 pour dire que le roman de Dostoïevski présente de fortes ressemblances avec Hoffmann et Gogol, généralement reconnus comme des figures majeures de ce genre : on parle parfois même de plagiat⁹. La forte intertextualité du *Double*, manifeste notamment à travers la ressemblance de Goliadkine avec Akaki Akakievitch, protagoniste du « Manteau » de Gogol, et celle de Goliadkine-cadet avec le double de Medardus dans *Les élixirs du diable* de Hoffmann, oriente nécessairement la lecture de l'œuvre, l'ancre dans une tradition. Nous pouvons alors affirmer que cette intertextualité met en place un cadre de référence particulier, celui de la littérature fantastique.

En effet, tout lecteur déjà familier avec les thèmes et textes de ce genre littéraire, même si les œuvres qu'il a lues sont postérieures au récit de Dostoïevski – *Le Horla*, par exemple –, se sentira en terrain familier lorsqu'il verra apparaître le personnage de Goliadkine-cadet durant une première lecture. Nous montrerons plus loin quels éléments internes du *Double* permettent de le rattacher plus spécifiquement au fantastique, mais il nous paraît à prime

⁹ À ce sujet, Richard J. Rosenthal traduit la critique d'Aksakov qui écrit, en 1847 : « Dostoevsky constantly mimics Gogol, frequently imitating him to such an extent that what results is no longer imitation, but appropriation. » Cité dans Richard J. Rosenthal, « Dostoevsky's Experiment with Projective Mechanisms and the Theft of Identity in *The Double* », dans Daniel Rancour-Laferrrière [éd.], *Russian Literature and Psychoanalysis*, Amsterdam, J. Benjamins, coll. « Linguistic and literary studies in Eastern Europe », 1989, p. 82.

abord clair que le motif central qui, de surcroît, donne son titre au roman, renvoie à toute une tradition littéraire qui en détermine la lecture. Avant même d'ouvrir le livre, tout lecteur sait qu'il peut s'attendre à une histoire étrange, ce sur quoi la quatrième de couverture joue habituellement¹⁰. Le lecteur plus spécialisé, qui a déjà lu la biographie de Dostoïevski ou des passages sur sa fervente admiration pour Hoffmann, peut relier le récit de façon encore plus précise avec son contexte social et littéraire : c'est ce qu'ont fait les critiques russes des années 1840, avec comme résultat d'ensemble la dépréciation d'une œuvre inscrite dans un genre épuisé à leurs yeux.

La plupart des critiques du *Double* mentionnent cette filiation fantastique, mais montrent ensuite comment Dostoïevski s'en émancipe en développant des thèmes sociaux ou psychopathologiques, ou en amenant des innovations langagières et formelles. Bien que ces critiques soient généralement tout à fait valables et bien défendues, nous ne conserverons pour l'instant que ce cadre de référence intertextuel qui place la première lecture du roman sous le spectre du fantastique. En fait, ce cadre de référence initial s'avère un « méta-cadre », un cadre permettant de relier *Le double* à d'autres œuvres et de le classer dans le genre fantastique plutôt que de réellement interpréter les événements de l'intrigue. En plus de lier ainsi son récit à ceux de ses prédécesseurs en faisant appel aux connaissances de ses lecteurs et en jouant sur leurs horizons d'attente, Dostoïevski agence de façon problématique les cadres de référence à l'intérieur de son roman afin d'engendrer l'effet fantastique : penchons-nous maintenant sur l'enchâssement de ces cadres, procédé que nous avons décrit au chapitre précédent.

3.2 Surnaturel, rêve ou folie?

Lorsque le personnage du double apparaît, au cinquième chapitre du roman, l'histoire du petit fonctionnaire qui voit partout des conspirations contre lui et ne sait que bafouer en public bascule dans un registre différent de ce que le texte proposait jusque-là. En effet, comme nous l'avons montré au second chapitre, l'apparition d'un personnage de double

¹⁰ L'édition de la collection « Folio » de Gallimard y met le passage capital où Goliadkine voit pour la première fois, chez lui, « son double sous tous les rapports... », alors que celle de la collection « Babel » décrit le roman comme un « étrange récit » et utilise également les points de suspension après le résumé pour susciter la curiosité.

entraîne inévitablement un questionnement à propos du réel : une telle figure n'entre pas dans l'ordre normal des choses, elle représente un cas inexplicable pour celui qui la rencontre. Goliadkine est ébranlé, perplexe, et il s'interroge sur la réalité des événements. Il considère alors lui-même quelques possibilités différentes pour interpréter la présence de son alter ego, la première consistant à ne voir en Goliadkine-cadet qu'un phénomène inexplicable qu'il doit interroger pour le comprendre : cette perception du double se manifeste dans ce que nous appellerons le cadre de référence du surnaturel. Le lecteur, à l'image de Goliadkine, se voit placé devant cette indétermination et, même lors d'une première lecture, une lecture-en-progression, doit choisir comment considérer ce double. Nous proposerons ici un résumé de trois lectures des événements utilisant des cadres de référence différents, soit ceux du surnaturel, du rêve et de la psychopathologie, à l'aide d'extraits du texte pointant vers chacun, pour montrer de quelle façon Dostoïevski sème les balises de pistes contradictoires dans *Le double* à travers les différentes interprétations du personnage principal.

Tout d'abord, l'apparition de Goliadkine-cadet, un sosie du protagoniste surgissant soudainement au beau milieu d'une tempête de neige, a tout d'un événement surnaturel. Avant même de le voir, Goliadkine perçoit une présence à côté de lui, se voit empreint d'une « inquiétude indicible » (p. 77), puis une « angoisse étrange et sombre » (p. 78). Plusieurs années avant Freud, Dostoïevski emploie même l'expression suivante, qui ressemble de façon surprenante à une définition de l'inquiétante étrangeté : « Une sorte d'idée lointaine, une idée oubliée depuis longtemps – un souvenir sur une sorte de circonstance arrivée il y avait très longtemps – lui passa cette fois par la tête [...]. » (p. 84) Goliadkine retourne chez lui et, seulement à ce moment, aperçoit son double, ce qui suscite en lui une peur encore plus grande : « Ses cheveux se dressèrent sur sa tête, et il s'assit, comme évanoui d'horreur. » (p. 86) Cette première rencontre semble sortir tout droit d'un récit d'horreur, le double apparaissant comme une créature de l'ombre venue terroriser le protagoniste. Le chapitre se termine de plus avec de longs points de suspension, empêchant le lecteur de voir la suite des événements : nous reviendrons sur cet aspect plus loin.

L'incompréhension du personnage se poursuit lorsque, au travail, à l'arrivée de son double, personne ne réagit devant « l'affaire [...] étrange, monstrueuse, frénétique » :

Le premier mouvement de Monsieur Goliadkine fut de très vite regarder autour de lui – voir s’il n’y avait pas de murmures, [...] si le visage de personne n’était saisi par la surprise, si personne, enfin, sous l’effet de la panique, n’était tombé sous une table. Mais, à la grande surprise de Monsieur Goliadkine, il ne vit sur personne rien de semblable. (p. 93)

Goliadkine est consterné, effrayé par le manque de réaction devant ce qu’il considère comme une chose « scandaleuse » et « inouïe » (p. 97). Qu’est-ce que ce double qui vient le troubler et que les autres ne semblent pas remarquer? L’univers du protagoniste lui semble déréglé avec cet élément d’apparence surnaturelle qui s’y est immiscé. Au cours d’un de ses nombreux monologues intérieurs, il affirme : « De fait, une affaire sombre comme celle-là, c’est même complètement invraisemblable. Cela, d’abord, c’est n’importe quoi, et, deuxièmement, ça ne peut pas arriver. [...] [B]ref, c’est une affaire complètement impossible. » (p. 137) Le cadre de référence qu’il emploie alors vis-à-vis de son double est celui de l’irréel, du surnaturel, puisque l’être auquel Goliadkine est confronté est le résultat d’une affaire « complètement impossible », mais pourtant actualisée. L’existence de Goliadkine-cadet s’avère inexplicable, tant pour le protagoniste médusé que pour le lecteur qui, suivant le point de vue de ce dernier, voit évoluer ce double dont l’origine demeure, tout au long du récit, un mystère non élucidé.

Goliadkine tente bien, à plusieurs moments, d’adopter une position rationnelle pour expliquer à la fois l’origine de son sosie et les causes de son usurpation progressive. En bon chrétien – bien que Dostoïevski élabore assez peu la dimension religieuse dans cette œuvre de jeunesse –, il tente de se convaincre que cette grande ressemblance est une coïncidence de la nature, un dessein de Dieu que ni lui ni ses patrons ne peuvent ignorer : « Il y a même quelque chose de touchant, là-dedans : voilà, n’est-ce pas, l’idée : comme quoi, n’est-ce pas, la Providence en a créé deux parfaitement pareils, et l’Autorité, bienfaisante, voyant la providence divine, offre refuge aux deux jumeaux. » (p. 152) Cette tentative de relativiser les choses, de prendre du recul par rapport à la situation pour mieux l’accepter, ne convainc ni le lecteur, ni Goliadkine lui-même parce qu’une telle interprétation religieuse, qui fait intervenir le miracle ou un quelconque acte divin, tient elle aussi de la surnature. Insatisfait, toujours perplexe, le héros affirme ensuite que ç’aurait été mieux si ce double n’était jamais apparu;

faute de pouvoir expliquer le phénomène, il continue alors de poursuivre Goliadkine-second afin de lui faire admettre ses torts, de lui faire reconnaître qu'il usurpe sa place.

À mesure que l'histoire progresse et que le double gravit les échelons sociaux à son détriment, Goliadkine-premier relie de plus en plus le malheur causé par Goliadkine-cadet à une grande conspiration englobant une multitude de gens. Nous avons brièvement mentionné dans le résumé de l'intrigue, au premier chapitre du présent mémoire, que Goliadkine affirme au docteur Rutenspitz, dès le chapitre II, qu'une rumeur court à l'effet qu'il aurait promis à Karolina Ivanovna, une cuisinière allemande, de l'épouser. Plus tard dans le récit, certains personnages, dont Anton Antonovitch, accusent effectivement Goliadkine d'avoir déshonoré une jeune fille d'origine étrangère. Nous reviendrons de façon plus approfondie sur cet élément, antérieur à l'intrigue du roman, lorsque nous étudierons l'ambiguïté : pour l'instant, observons le lien que Goliadkine construit entre les événements surnaturels et ces accusations. En découvrant des points nouveaux dans la lettre de Vakhraméïev, réponse à celle que Goliadkine avait écrite à son double pour le sommer de s'expliquer, le héros, accusé de ce manque de respect envers une Allemande, ressasse l'idée d'une conspiration contre lui qu'il entretient depuis le début du récit. Voyant apparaître la mention de cette femme qu'il avait oubliée depuis le second chapitre, il s'exclame : « [...] alors, c'est dans le nid de cette grippe-sou d'Allemande qu'elle se cache, la grande force démoniaque! » (p. 186) Dans cette pensée figure le mot « démoniaque », élément d'un sombre champ lexical qui revient à plusieurs endroits dans le texte. Sans exposer exactement en quoi l'aspect surnaturel du double peut être associé à « tous ces gens-là » (p. 127), Goliadkine voit néanmoins une corrélation directe entre la conspiration et la présence du double : « [...] et l'apparition de la crapule, elle aussi, maintenant, elle s'explique complètement : tout ça, c'est du pareil au même. Ils le gardaient en réserve depuis longtemps, ils le préparaient, ils se le mettaient de côté pour les jours noirs. » (p. 186) L'extrapolation que semble opérer le personnage consiste à dire que ceux qu'il croit contre lui ont un contrôle sur les forces occultes qui l'assaillent : le lecteur peut se permettre cette inférence, aussi peu convaincante soit-elle, à l'aide du cadre de référence du surnaturel.

Dostoïevski met en place des indices pointant vers le surnaturel à d'autres endroits du texte, notamment lorsque, ramenant Goliadkine-cadet chez lui pour une conversation au

début du chapitre VII et remarquant l'absence de réaction de Pétrouchka devant la présence de ce sosie, le protagoniste réfléchit : « Ils n'auraient pas été ensorcelés, tous, aujourd'hui? se demandait notre héros, un démon qui leur est tombé dessus! » (p. 108) Puis, au chapitre IX, lorsque le commis du restaurant lui demande de payer pour onze pâtés alors qu'il n'en a mangé qu'un seul, Goliadkine s'étonne : « Qu'est-ce que c'est, de la sorcellerie? » (p. 155) Le thème de la sorcellerie renvoie encore dans ces deux exemples au champ lexical de l'occulte qui cause l'effroi du personnage depuis l'apparition de son double et qui permet de donner une interprétation terrifiante aux événements. Enfin, la scène finale du roman, dans le carrosse qui amène le héros vers un endroit inconnu, présente à nouveau de fortes ressemblances avec une histoire mettant en scène des forces surnaturelles :

Soudain, il se figea : deux yeux de flamme le regardaient dans le noir, et, ces deux yeux, ils luisaient, pleins d'une joie menaçante, satanique. Ce n'était pas Krestian Ivanovitch! Qui était-ce? Ou c'était lui? Oui, c'était lui! C'était Krestian Ivanovitch, mais pas l'ancien, c'était un autre Krestian Ivanovitch! Un effroyable Krestian Ivanovitch!...
(p. 277)

L'autre occupant du véhicule semble être un double maléfique du médecin qui traite le protagoniste, un autre être surnaturel venu d'on ne sait où pour mener Goliadkine à sa perte. De plus, le fait que cette scène étrange apparaisse à la toute fin du récit, sans explication de ce qui se produit ensuite, laisse le lecteur avec une impression d'inachevé, un sentiment d'indétermination. Le cadre de référence du surnaturel peut permettre de postuler que le carrosse conduit le héros vers un endroit horrible, possiblement infernal; cependant, cette résolution paraît impossible à affirmer de manière absolue en raison des autres cadres de référence que Dostoïevski fait intervenir dans le récit.

Le rêve constitue un second cadre narratif à la lumière duquel l'indétermination entourant le personnage du double peut être interprétée. Comme nous l'avons montré au premier chapitre, Kathryn Szczepanska croit que, dès la seconde phrase du roman – dans laquelle Goliadkine n'est « pas encore totalement persuadé de savoir s'il est réveillé ou bien s'il dort encore » (p. 7) –, Dostoïevski donne cette clé de lecture avec laquelle le récit entier peut être interprété. En fait, sur les treize chapitres, six débutent soit avec le réveil du personnage, dans son lit (les chapitres I, VI, VIII et X), soit avec la mention qu'il « reprit un peu conscience » (chapitre VII, p. 108) ou qu'il « revint à lui après sa première stupeur »

(chapitre IX, p. 147). Dans le cas du sommeil, le retour à la réalité est toujours un peu long, alors que dans les deux autres moments, Goliadkine vient d'avoir l'impression d'être dépassé par les événements et d'avoir perdu contact avec le réel.

Outre le passage au tout début du roman, ces allusions au rêve surviennent toutes après le chapitre V et l'apparition de Goliadkine-cadet. Confronté à son double, le héros, médusé, croira à plusieurs moments être en proie à un songe terrifiant. Par exemple, lorsque Andréï Filippovitch installe Goliadkine-second au bureau juste en face de celui du protagoniste, dès le chapitre VI, Goliadkine s'interroge : « Qu'est-ce que c'est, c'est un rêve, oui ou non? [...] c'est la réalité ou c'est la suite d'hier? » (p. 94) Il se pince par la suite et le narrateur, poursuivant le flot des pensées du personnage, dit : « Non, ce n'était pas un rêve, un point c'est tout. » (p. 94) Cependant, le héros commence aussitôt à « douter de son existence propre, et même s'il était par avance prêt à tout et s'il voulait lui-même que ses doutes se résolvent d'une façon ou d'une autre, l'essence même de la circonstance était au moins digne de surprise » (p. 95). Goliadkine éprouve une difficulté immense à cerner la réalité, perdant ses repères devant l'étrange figure qui vient ébrécher la solidité de son univers, et la croyance qu'il s'agit peut-être d'un rêve, que les événements constituent un « brouillard peu clair et mystérieux » (p. 174), lui reviendra à maintes reprises.

Au début du chapitre X, après avoir rédigé une lettre à Vakhraméïev avant d'aller se coucher, il a du mal à dormir convenablement en raison de sa nervosité. Il ne peut sommeiller plus de cinq minutes d'affilée mais, quand il s'endort, « tout cela s'accompagnait d'une sorte d'angoisse étrange, de souvenirs brumeux, de visions monstrueuses [...] » (p. 178). Il fait un effroyable cauchemar dans lequel Goliadkine-cadet réussit à se faire reconnaître comme le « vrai » Goliadkine et à faire passer Goliadkine-premier pour un « faux » (p. 181), conséquence ultime de ce qu'il voit lui arriver dans sa carrière depuis l'apparition du double. Puis, après ce rêve où une multitude de sosies surgissent à tout moment pour le supplanter, le protagoniste se réveille et « engourdi, glacé d'effroi, il sentait bien que, dans la réalité, sa vie ne serait guère plus joyeuse... » (p. 184) Effectivement, quelques instants plus tard, au bureau, Goliadkine-second salue tout le monde avec cordialité après la journée de travail, « exactement comme dans le rêve de Monsieur Goliadkine-aîné » (p. 201), sentiment de déjà-vu qui lui revient également alors qu'il se lance dans une poursuite du double à la page 225.

Les références au domaine du rêve sont multiples dans ce récit : le protagoniste évoque lui-même à plusieurs reprises, non sans espoir, la possibilité que tout ce qu'il vit ne soit qu'un mauvais songe. Même s'il revient généralement aussitôt sur cette position, affirmant après s'être pincé qu'il se trouve bel et bien dans la réalité, la récurrence de ces mentions ne peut être évacuée du texte. Le cadre de référence du rêve peut ainsi être utilisé lors de la lecture pour interpréter les événements étranges qui s'y déroulent – c'est la position qu'adopte Szczepanska dans l'étude que nous avons présentée au premier chapitre. Cependant, en choisissant cet angle de lecture, toute l'interprétation surnaturelle décrite plus haut cesse d'être valable : évidemment, des personnages démoniaques et une figure de double sont plus susceptibles d'exister dans un rêve que dans un monde où des manifestations de l'occulte sont possibles. Ce qui nous intéresse ici, toutefois, c'est de voir comment Goliadkine oscille constamment entre les deux cadres de référence à différents moments du récit. Avant de s'y pencher, nous devons préalablement présenter le troisième cadre de référence majeur qui influence le personnage et, surtout, la majorité de la critique du récit, soit celui de la psychopathologie.

En effet, Dostoïevski ponctue le récit d'allusions à la possible folie du personnage principal. Le comportement erratique de Goliadkine, qui annonce constamment ses intentions lors de monologues intérieurs mais fait aussitôt le contraire, constitue déjà une bonne piste. Le premier indice vraiment frappant se produit toutefois lors de sa visite chez le médecin, au chapitre II. Devant le manque d'élocution de Goliadkine, Krestian Ivanovitch lui dit : « [...] il faut vous en tenir aux prescriptions; je vous avais expliqué que votre attitude devait consister en un changement de vos coutumes... » (p. 21), et même : « [...] vous devez opérer un changement complet de votre mode de vie et, d'une certaine façon, briser votre caractère » (p. 22). Nous apprenons ainsi que le protagoniste consulte un médecin depuis un certain temps déjà, et qu'il prend des médicaments pour soigner cette condition qui n'est nullement décrite. Le fait que le médecin réitère sa recommandation que Goliadkine aille renouveler sa prescription après que ce dernier mentionne qu'il a « des ennemis cruels, qui ont juré [sa] perte » (p. 28), peut laisser croire que le héros souffre d'une forme de paranoïa, comme beaucoup de critiques l'ont suggéré. Nous n'établirons pas ici un diagnostic de la maladie du

personnage mais nous nous contenterons plutôt de relever les plus importants indices pointant vers une maladie mentale.

Après le bal où le petit fonctionnaire commet plusieurs faux pas dans sa tentative d'approcher Klara Olsoufieva, il erre frénétiquement dans une tempête de neige. Le narrateur affirme que Goliadkine, à ce moment, est « déjà tué » (p. 74) et que la tempête l'attaque, « lui faisant perdre son chemin et ce qui lui restait de raison » (p. 75). Ce passage représente la première mention explicite d'une perte de raison, d'un problème psychopathologique. Peu après, lorsque le héros éprouve le sentiment étrange décrit plus haut, il affirme également : « Mais qu'est-ce que c'est que ça, [...] je serais vraiment devenu fou, alors? » (p. 80) Le discours de la folie se superpose à celui de l'angoisse surnaturelle devant la perception d'une présence étrange dans la tempête. Goliadkine suit alors la figure inconnue et voit son double à ce moment. Si nous suivons la piste du délire ouverte avec la visite chez le médecin et les répliques que nous venons de citer, l'existence de Goliadkine-cadet peut effectivement être interprétée comme une hallucination du protagoniste, troisième hypothèse mise en place par Dostoïevski pour résoudre l'indétermination du double.

D'autres indices montrent que le héros croit être fou, même si, généralement, il dément aussitôt cette théorie. Par exemple, le chapitre VI, qui suit immédiatement la première rencontre du double, débute avec le réveil de Goliadkine qui, angoissé, réfléchit aux événements de la veille :

[...] Monsieur Goliadkine était même prêt à admettre lui-même que ce n'était qu'un délire irréel, un délabrement momentané de l'imagination, un abrutissement de l'esprit, si, pour son bonheur, il n'avait su, de par son amère expérience, à quelles frénésies la haine peut parfois vous porter, à quel degré de rage elle peut mener un ennemi cherchant vengeance pour son honneur ou pour son amour-propre. (p. 87)

Étrangement, le protagoniste ne fait pas spécifiquement référence au double lui-même, mais bien aux événements de la veille en général, de son expulsion du bal à son errance dans la tempête. Sa première réaction est de considérer sa soirée comme un « délire irréel », rejoignant l'hypothèse de la folie qu'il avait émise la veille. Cependant, il dévie aussitôt vers une interprétation de l'épisode liée à la grande conspiration que nous avons déjà mentionnée

et sur laquelle nous reviendrons plus loin : il suffira pour l'instant de retenir cette considération fugace des événements comme des hallucinations du héros.

Un autre exemple liant le récit à la psychopathologie se produit lorsque le double entame sa première journée de travail en face de Goliadkine et que ce dernier ferme les yeux quelques instants pour s'assurer qu'il n'est pas en train d'halluciner : « Espérant, du reste, que l'objet de sa peur n'était qu'une illusion, il finit par rouvrir les yeux et, timidement, il lorgna vers la droite. Non, ce n'était pas une illusion! » (p. 106) Goliadkine-premier envisage la possibilité d'être la victime d'illusions, mais infirme cette hypothèse lorsqu'il voit à nouveau son sosie. À ce moment, comme à d'autres, le protagoniste demeure médusé devant le manque de réaction de ses proches, ce qui le confond davantage et le force à remettre en question ses perceptions. Lorsque le double lui subtilise un papier important et le remet au patron en son propre nom, Goliadkine va même jusqu'à essayer de se convaincre qu'il est lui-même allé porter ce document : « [...] ou bien, sans doute, c'est moi qui y suis allé... et moi-même, je ne sais pas, je me suis pris pour un autre... bref, c'est une affaire complètement impossible » (p. 137). Il semble alors temporairement envisager qu'il commet des actions sans s'en rendre compte, préférant cette hypothèse à l'hallucination mais, revoyant le double immédiatement après, il replonge dans son angoisse. Plus tard, lorsqu'il doit payer onze pâtés sans comprendre pourquoi et qu'il aperçoit soudain Goliadkine-second qui le regarde en finissant le dernier morceau, il se demande : « Est-ce qu'on le voit? Je crois que personne ne le remarque... » (p. 156) L'incertitude quant à savoir si le double est le seul fruit de son imagination dérangée ou bien un être réel que les autres ignorent simplement, se manifeste alors encore plus fortement. Nous reviendrons sur cette dualité de la réaction des autres personnages lors de notre étude de l'ambiguïté.

Goliadkine croira à d'autres moments être victime d'un dérèglement des sens. Par exemple, au chapitre IX, sa découverte d'une lettre à un endroit où il n'y avait rien auparavant le terrifie :

Soudain, ses yeux s'arrêtèrent sur un objet qui éveilla son attention au plus haut point. Effrayé – était-ce une illusion, une tromperie de l'imagination, cet objet qui avait éveillé son attention –, il tendit la main vers lui, avec une espérance, une timidité, une curiosité indescriptibles... Non, ce n'était pas une tromperie! pas une illusion! Une lettre, une vraie lettre [...]. (p.170)

Cette lettre de Vakhraméïev lui semble apparaître soudainement : de fait, il considère presque toujours les nouveaux événements comme des hallucinations. Une possibilité d'explication de ses perceptions troublées lui vient au restaurant lorsque, ne comprenant pas comment une assiette vide se trouve devant lui, il découvre dans sa poche un flacon prescrit par Krestian Ivanovitch : « Le liquide sombre, d'une teinte rougeâtre détestable, brilla d'un reflet menaçant dans les yeux de Monsieur Goliadkine... » (p. 230-231) Goliadkine associe aussitôt ce flacon à la conspiration qu'il voit contre lui, et nous pouvons inférer qu'il croit que le liquide qu'il contient peut être un poison à la source de ses dérèglements de perception; cette hypothèse ressemble grandement à une échappatoire, à la réaction d'un paranoïaque qui refuse d'admettre qu'il souffre d'une maladie mentale.

Nous pouvons observer plusieurs particularités à propos du cadre de référence de la psychopathologie. Tout d'abord, il semble important de souligner à nouveau que, même si Goliadkine affirme à maintes reprises qu'il croit être victime d'hallucinations, il dénie toujours cette hypothèse peu après. Le personnage refuse d'adhérer à une interprétation selon ce cadre, préférant pour sa part l'interprétation surnaturelle malgré ses fréquentes allusions au rêve ou au délire car, bien que la menace occulte soit plus terrifiante, elle semble moins compromettante pour son statut social. L'idée de la folie n'en demeure pas moins présente dans le texte : si Goliadkine n'adhère pas à une interprétation selon ce cadre de référence, le lecteur peut le faire à l'aide de nombreuses inférences. En prenant comme point de départ l'idée qu'un homme en proie au délire prend toujours ses hallucinations pour des réalités physiques, il est possible de lire *Le double* comme le récit d'une maladie mentale et de percevoir Goliadkine-cadet comme le fruit de l'imagination déréglée du protagoniste. Il appartient alors au lecteur de produire des inférences en utilisant ce cadre de référence que Dostoïevski ne fait que suggérer dans l'œuvre : c'est ce que la majorité des critiques ont choisi de faire.

Le problème, pour une bonne saisie de l'histoire, consiste en ce que les trois différents cadres de référence sont continuellement réactualisés, bousculés, au cours du récit. Nous avons présenté trois résumés relativement chronologiques des événements de l'intrigue qui mettent en évidence chaque système de pensée selon lequel le protagoniste choisit de considérer la présence de son double et les autres événements étranges : celui du surnaturel

dans un premier temps, du rêve dans un second, et de la psychopathologie en troisième lieu. Évidemment, le roman n'est pas construit en de tels blocs mais forme plutôt un tout dans lequel ces pistes s'entrecroisent continuellement et viennent remettre en question l'interprétation à donner aux événements du récit. Goliadkine lui-même exprime sans cesse son désarroi et se permet des inférences selon chacun des cadres, optant en définitive, nous l'avons vu, pour l'explication surnaturelle liée à une conspiration dans la majorité des cas. Le lecteur peut cependant difficilement adopter le même point de vue que le personnage puisqu'il apparaît impossible d'évacuer les autres pistes si aisément.

Au moins trois régimes d'interprétation différents s'enchâssent dans ce texte pour éclairer la nature de l'événement teinté d'indétermination que constitue l'apparition du double; nous aurions pu creuser davantage le roman pour trouver d'autres possibilités mais ces exemples suffisent à notre démonstration. Au terme du livre, il est difficile d'affirmer avec certitude que l'une des solutions est la bonne parce que Dostoïevski bouscule les habitudes de lecture en refusant de fournir une réponse précise. Cet enchâssement des cadres de référence constitue l'un des principaux procédés de l'effet fantastique décrits au second chapitre; nous croyons qu'il est déployé d'une telle manière dans *Le double* qu'il peut engendrer cet effet de lecture pour celui qui accepte de se prêter au jeu en prenant plaisir à l'indétermination des aventures de Goliadkine. Pour prouver de façon encore plus convaincante l'appartenance de ce roman au corpus fantastique, nous devons maintenant y étudier l'utilisation d'un autre procédé, intimement lié à celui que nous venons de montrer en ce qu'il rend lui aussi difficile de choisir une interprétation plutôt qu'une autre, soit l'ambiguïté.

3.3 L'ambiguïté de la figure du double

L'élément d'indétermination principal de ce roman concerne, comme nous l'avons vu, la figure du double elle-même. Une telle figure est en effet inextricablement liée à l'ambiguïté puisqu'elle présente toujours une dichotomie centrale : la figure est-elle bien physiquement présente – et alors, comment l'expliquer? – ou n'est-elle perçue que par un seul personnage à l'esprit embrouillé? En étudiant l'enchâssement des cadres de référence dans *Le double*, nous venons de montrer que Dostoïevski met en place différents systèmes d'interprétation des

événements qui permettent tour à tour de voir le double comme un être surnaturel, l'élément d'un rêve ou le fruit d'une hallucination. L'enchâssement de ces manières variées de considérer un même événement s'apparente alors énormément à l'aspect disjonctif de l'ambiguïté narrative décrite au second chapitre. Effectivement, nous avons vu que cette notion se présente lorsque deux ou plusieurs hypothèses également valables permettent de surmonter un élément d'indétermination afin d'établir la cohérence de l'intrigue : l'ambiguïté devient disjonctive lorsque ces hypothèses s'excluent mutuellement. Nous pourrions ainsi affirmer que, pour chacun des trois résumés que nous avons présentés, nous avons repéré dans le texte les indices orientés vers l'une des possibilités narratives, indices que Shlomith Rimmon appelait des « singly directed clues¹¹ » : un cadre de référence est alors ce qui permet de choisir l'une des pistes en excluant les autres.

Si nous venons de soulever qu'il y a dans *Le double* un enchâssement des cadres de référence, c'est bien parce que le protagoniste lui-même tente d'interpréter l'ambiguïté de sa propre histoire : nous pouvons alors dire que le récit représente une mise en abyme de sa lecture à travers l'attitude de Goliadkine. En effet, si Goliadkine choisit à certains moments d'utiliser le cadre de référence du surnaturel, puis à d'autres change pour celui du rêve, c'est parce que certains événements qui se déroulent dans le récit entrent en contradiction les uns avec les autres et que d'autres épisodes peuvent être interprétés de l'une ou l'autre manière : dans ces derniers cas, nous pouvons parler de « [d]oubly directed clues¹² ». Bien sûr, Goliadkine ne lit pas ses aventures mais il les vit, ce qui s'avère encore plus déroutant et explique pourquoi il n'a pas le choix de produire rapidement des inférences s'il veut conserver sa raison devant l'étrangeté de ce qui se produit et tenter de s'en sortir. Cependant, puisque nous sommes un lecteur et non une composante de la diégèse, nous pouvons nous permettre d'étudier l'ambiguïté du texte avec un recul que le héros, dans la rapidité de l'enchaînement des actions, ne peut se permettre. Qui plus est, puisque *Le double* est une œuvre littéraire, nous devrions avoir accès, grâce au narrateur, à une description des événements qui ne saurait être exactement la même chose que ce que vit le protagoniste dans sa subjectivité ; par contre, le narrateur semble partager tout au long de l'histoire le point de vue du personnage dont il décrit les aventures. Nous nous pencherons sous peu sur la nature

¹¹ Rimmon, *op. cit.*, p. 52.

¹² *Ibid.*, p. 53.

de ce narrateur qui, étrangement, dérouté le lecteur plutôt que de l'aider à tout saisir; commençons d'abord par étudier l'ambiguïté du double tel qu'il nous est présenté.

Insistons dans un premier temps sur le fait que la figure du double cristallise le procédé de l'ambiguïté narrative. En effet, sa présence étrange entraîne inévitablement un questionnement : y a-t-il un seul personnage troublé ou se trouve-t-on plutôt en présence de deux êtres distincts? S'il y en a deux, qui est le double de qui? Ces questionnements ressemblent étrangement à toute interrogation liée au procédé de l'ambiguïté disjonctive : y a-t-il une ou plusieurs significations aux événements présentés? Tout au long du récit, la figure et le procédé se renvoient la balle, Dostoïevski forçant une multiplication des interrogations en exploitant leurs propriétés. Une bonne illustration de l'ambiguïté avec laquelle l'auteur présente le double passe à travers le symbole du miroir, présent à maintes reprises dans le roman, comme dans l'extrait suivant : « À une porte, que notre héros avait prise jusqu'alors pour une glace, comme cela lui était déjà arrivé, c'est *lui* qui apparut – on sait bien qui, la relation très proche, l'ami de Monsieur Goliadkine. » (p. 248) Croyant d'abord à un simple reflet dans un miroir, et donc à un « double » tout à fait normal que l'individu comprend et accepte dès son enfance, le héros voit ensuite l'autre personnage s'animer, le miroir devenant porte et introduisant à nouveau l'étrangeté. La dichotomie entre le miroir et la porte agit alors comme une véritable mise en abyme de la dualité des événements du récit : Goliadkine-cadet peut être tour à tour vu comme un reflet dans le miroir, ramenant ainsi le protagoniste à lui-même et à ses problèmes psychiques, ou comme un individu de l'autre côté d'une porte, renvoyant à l'altérité et, en raison de sa ressemblance incroyable, à l'inconnu, au surnaturel. La co-présence de ces hypothèses sur la figure du double est fortement liée à l'ambiguïté et, conjuguée aux autres occurrences que nous présenterons, elle teinte le récit d'une profonde indétermination.

La ressemblance de Goliadkine-cadet avec le protagoniste, aspect de l'histoire qui donne son titre au roman, semble elle-même plutôt ambiguë à certains moments du récit. Lorsque le double arrive au lieu de travail de Goliadkine, le lendemain de son apparition, nous pouvons lire :

[...] rien, absolument rien n'était oublié pour une ressemblance complète, de telle sorte qu'à les prendre et à les mettre côte à côte, personne, absolument personne n'aurait pu

prendre sur lui de définir lequel, au fond, était le vrai Goliadkine et lequel était le faux, lequel était le vieux, et lequel le tout nouveau, lequel était l'original, et lequel la copie.
(p. 94)

Il ne semble alors y avoir aucune équivoque : Goliadkine-cadet est le double exact du héros du roman. Cependant, selon l'humeur de Goliadkine, par la suite tour à tour cajolé puis humilié par le nouveau venu, sa perception de l'apparence de son double change tout au long du récit : il minimise la portée du mystère et décrit la ressemblance entre Goliadkine-second et lui-même seulement comme une « circonstance délicate » (p. 114) lorsque ce dernier sollicite son aide, ou à un autre moment parle d'une simple « ressemblance quelque peu indécente de deux visages » (p. 142-143). Toutefois, sous les effets de l'alcool, il dit lors de leur premier entretien : « N'empêche, avoue, Iacha, [...] c'est toi, crapule, non, qui es coupable devant moi? c'est toi, mon homonyme, quoi... » (p. 121), et dans un autre chapitre il décrit leur gémellité comme un « attentat aux convenances » (p. 184). Que penser de la ressemblance entre les deux personnages alors que le protagoniste la remet lui-même toujours en question? Les indices menant d'un côté comme de l'autre foisonnent dans le discours du personnage – même si ceux qui décrivent Goliadkine-cadet comme un double identique sont plus nombreux –, ce qui nourrit grandement l'ambiguïté.

La double possibilité se présente même de façon extrêmement contradictoire dans les derniers moments du récit, un indice pointant de chaque côté en l'espace de quelques pages seulement. En effet, lorsqu'on invite Goliadkine à entrer chez Olsoufi Ivanovitch pour le livrer au docteur et que le héros croit tous ses problèmes réglés, nous pouvons lire : « [...] même son nuisible jumeau [...], désormais, visiblement, n'était plus ni nuisible, ni même le jumeau de Monsieur Goliadkine, mais quelqu'un de complètement étranger, d'extrêmement aimable [...] » (p. 269). Puis, trois pages plus loin, on amène « face à face les deux êtres parfaitement semblables au milieu de la foule qui les entourait et attendait » (p. 272). Comment la coexistence de ces deux phrases est-elle possible au sein d'un même texte? Dostoïevski construit ainsi l'ambiguïté disjonctive autour de la nature du double en présentant continuellement des informations contradictoires qui engendrent une indétermination supplémentaire dans le récit.

L'auteur installe l'ambiguïté du double de façon encore plus troublante à travers des épisodes montrant les réactions des autres personnages. Anton Antonovitch est le premier que Goliadkine décide d'interroger à propos de la ressemblance inouïe, et la réponse de ce collègue de travail s'avère plutôt étonnante :

– Oui, dit Anton Antonovitch après un temps de réflexion et comme sidéré lui-même pour la première fois par cette circonstance, oui! c'est juste. La ressemblance, de fait, est saisissante, et votre raisonnement est sans erreur, si bien que, vraiment, on peut vous prendre l'un pour l'autre, continuait-il, ouvrant les yeux de plus en plus. Et vous savez, Iakov Pétrovitch, c'est même une ressemblance merveilleuse, fantastique, comme on le dit parfois [...]. (p. 98)

Ce premier passage laisse croire que les deux hommes sont effectivement identiques, ou du moins extrêmement ressemblants. Étrangement, Anton affirme ensuite qu'il ne s'agit que d'une coïncidence, un accident de la nature, s'attirant l'étonnement de Goliadkine, puis il dit : « Vous savez, bon bien sûr, on comprend bien, une circonstance assez saisissante et, au début... mais, tenez, moi, par exemple, au début, je n'ai presque pas remarqué. Je ne sais pas, vraiment, je n'ai pas remarqué, jusqu'au moment où vous me l'avez fait remarquer. » (p. 101-102) Comment expliquer qu'un personnage affirme pouvoir prendre deux hommes « l'un pour l'autre », mais qu'il dise immédiatement après qu'il n'avait initialement « pas remarqué » leur ressemblance? Goliadkine est alors évidemment médusé et l'ambiguïté narrative de l'œuvre se creuse davantage à travers cette apparente contradiction.

Avec Pétrouchka, c'est l'existence même de Goliadkine-cadet qui est remise en question. L'ambiguïté touchant la réalité de ce double, déjà discutée lors de notre étude de l'enchâssement des cadres de référence, se développe lors de plusieurs passages qui se déroulent dans la demeure du protagoniste. Lorsque celui-ci reçoit le double à dîner, peu après l'entretien avec Anton, il se demande quelle sera la réaction de son valet à la vue des deux sosies : « Mais, à son étonnement le plus profond, il vit que son serviteur ne songeait nullement à s'étonner et même, au contraire, que c'était comme s'il s'attendait à quelque chose de ce genre. » (p. 108) Goliadkine demeure perplexe devant ce second manque de réaction à l'étrangeté de la situation. L'attitude ambiguë de Pétrouchka survient cependant par la suite :

Sur ces entrefaites, Pétrouchka fit son entrée, il fixa des yeux le côté le plus opposé à celui où se trouvaient son maître et l'invité.

– Pour le repas, vous voudrez que j'en prenne deux portions? demanda-t-il d'une voix insouciant et un peu enrouée.

– Je, je ne sais pas... vous – oui, prends-en, vieux, deux portions. (p. 110)

L'ambiguïté de la scène provient de la question de Pétrouchka, qui survient alors que la narration vient de faire mention que dans la pièce se trouvent le « maître et l'invité » et donc que le double, ou du moins un deuxième personnage, est présent. Deux raisons peuvent expliquer la demande du valet, qui ne regarde même pas dans la direction de son maître : il peut soit vouloir simplement savoir si l'invité demeurera à souper, ce qui corroborerait sa perception du double sans toutefois expliquer son manque de réaction, soit entrer, par objectivité professionnelle, dans ce qu'il voit comme un « jeu » de son maître qui imagine être avec quelqu'un, ce qui entrerait toutefois en contradiction avec la description initiale de la scène. Le trouble de Goliadkine devant la question peut être interprété de différentes façons, lui-même ne sachant trop qu'en penser. Nous pouvons ici parler d'ambiguïté verbale, puisque c'est la réplique du personnage qui agit en « doubly directed clue », portant en elle-même plusieurs significations contradictoires difficiles à lier au contexte de façon claire.

La même situation se poursuit le lendemain lorsque, ne trouvant pas Goliadkine-cadet à son réveil ni même le lit dans lequel ce dernier a dormi, le héros demande à Pétrouchka où son hôte de la veille se trouve :

Pétrouchka commença par ne rien répondre, il ne regarda même pas en direction de son maître, il tourna les yeux vers la droite, de telle sorte que Monsieur Goliadkine fut obligé de regarder vers le coin droit. Du reste, après un certain silence, Pétrouchka, d'une voix enrouée et grossière, répondit que "son maître n'était pas là". (p. 124-125)

Pour désigner celui qui est parti, le valet emploie ici l'expression « son maître », titre normalement réservé au héros, et il apparaît difficile de comprendre cette réplique : doit-on penser que Pétrouchka croit être en présence du double – alors que la narration rend clair que c'est « notre héros » (p. 124) qui pose la question –, ou qu'il continue de jouer le jeu de la veille avec facétie en faisant comme si Goliadkine et son interlocuteur fictif étaient interchangeables? Quoi qu'il en soit, le malaise du valet est palpable à travers ses gestes furtifs et l'utilisation pour la seconde fois de sa « voix enrouée », qui peuvent refléter tant un

inconfort devant la folie de son maître, qu'un trouble profond découlant de la visite surnaturelle de la veille. Goliadkine, irrité de la méprise, se fâche devant l'insolence de Pétrouchka pour assurer son autorité et, finalement, ce dernier répond que « *l'autre*¹³ était déjà parti depuis une heure et demie et n'avait pas voulu attendre » (p. 125). Le vocabulaire utilisé pour désigner le double change, passant de « maître » à un étrange « *autre* » dans cette scène lourde d'ambiguïté. Pétrouchka est-il confus devant la présence de deux êtres identiques qu'il ne sait distinguer, ou n'y a-t-il simplement pas de second personnage, le tout se déroulant dans la tête de Goliadkine? Les deux possibilités semblent également cohérentes, et l'attitude du domestique ne fait qu'ajouter à la confusion.

L'autre scène, encore plus étrange, qui met en scène le protagoniste et son valet, se produit lorsque le premier envoie Pétrouchka avec une lettre chez le fonctionnaire Vakhraméïev à qui il doit demander l'adresse du « conseiller titulaire Goliadkine » (p. 160). Pétrouchka rit alors, avant d'accepter sa mission devant l'insistance de son maître. Lorsque le valet revient et que Goliadkine lui demande s'il a remis la lettre au fonctionnaire, Pétrouchka répond, ivre : « J'ai pas donné de lettre à personne; j'en avais même pas, de lettre... voilà! » (p. 165), puis, parlant de Vakhraméïev : « [...] il existe pas ce fonctionnaire » (p. 166). Faisant alors face aux remontrances de son employeur, Pétrouchka change ensuite son discours et affirme que Vakhraméïev lui a donné une adresse sur la rue des Six-Boutiques, adresse qui s'avère celle de Goliadkine-premier lui-même. Le protagoniste, irrité, se fâche alors contre son valet et ce dialogue s'ensuit :

- [...] Espèce de bandit! mais c'est moi; mais c'est de moi que tu parles. Mais il y en a un autre, de Goliadkine; c'est de l'autre que je parle, espèce de filou!
- Bah, comme vous voulez! je m'en fous! Comme vous voulez – voilà!... (p. 168)

Le dialogue se termine quelques instants plus tard lorsque Pétrouchka, dépassé par cette conversation, affirme : « [...] les braves gens, ils vivent honnêtes, les braves gens, ils vivent sans fausseté, ils sont jamais par deux... » (p. 169). Pour couronner les contradictions de cette scène, Goliadkine trouve ensuite sur la table la lettre de Vakhraméïev dont nous avons déjà parlé, qui débute par une référence à l'ivresse du valet.

¹³ En italique dans le texte.

Comment lire cet épisode? D'une part, la demande de Goliadkine aurait pu être précisée : il aurait dû demander à Pétrouchka de trouver l'adresse de son sosie plutôt que d'utiliser l'expression ambiguë de « conseiller titulaire Goliadkine », qui peut référer autant à son homonyme qu'à lui-même. Pétrouchka n'y entend ainsi que la seconde hypothèse et son rire s'explique si on comprend qu'il croit à une plaisanterie de son maître. Cependant, lorsqu'il raconte par la suite qu'il n'y avait pas de lettre et que Vakhraméïev n'existe pas, puis affirme exactement le contraire, il est difficile pour Goliadkine et pour le lecteur de savoir quelle version croire, et encore plus ardu d'interpréter le comportement du valet. La découverte de la lettre, vraisemblablement apportée par Pétrouchka bien qu'on ne puisse le confirmer, semble résoudre cette ambiguïté puisque l'allusion à l'ivresse qui y est faite par le fonctionnaire peut expliquer en partie les agissements du valet. Cependant, puisque ces mots rendent également possible de croire que Pétrouchka choisit de boire afin d'échapper à son malaise, de fuir des circonstances surnaturelles qui l'entraînent, comme son maître, à remettre en question la réalité, l'indétermination à propos de la réalité du double, déjà présente, est fortement entretenue par la scène et l'hypothèse de l'ivresse ne règle rien.

Nous devons présenter quelques passages supplémentaires afin de montrer à quel point l'ambiguïté verbale marque également les épisodes qui traitent spécifiquement du double ou le mettent en scène. Dans la lettre de Vakhraméïev, que l'on peut croire écrite suite à l'interception par ce dernier de la lettre adressée à Goliadkine-cadet – ou qui peut être totalement imaginée par le protagoniste, selon plusieurs critiques adoptant le cadre de référence de la psychopathologie¹⁴ –, le fonctionnaire défend celui que le héros accusait mais se contente de l'appeler « la personne que nous savons », « personne dont je tais le nom (car je ne veux pas noircir pour rien la réputation d'un homme entièrement innocent) » (p. 171). Si nous tenons la lettre pour réelle en vertu de ce qui nous est raconté, position qui simplifie ici notre analyse de l'ambiguïté, il semble clair que cette « personne » est le double puisque la première lettre, celle de Goliadkine, était adressée à « Iakov Pétrovitch », leur prénom commun. Plus tard, dans la lettre de Klara demandant à Goliadkine de venir l'enlever, la jeune femme écrit : « On nous a séparés, on a intercepté les lettres que je t'écrivais – et tout cela était dû à *cet être immoral*, qui profitait de l'une de ses meilleures qualités – de sa

¹⁴ Cette interprétation des lettres comme étant des produits du délire de Goliadkine est notamment celle de Ralph Tymms, comme nous l'avons vu au premier chapitre.

ressemblance avec toi¹⁵. » (p. 227) Dans toutes ces lettres, on refuse de mentionner explicitement le double, comme s'il ne pouvait être nommé. Klara parle bien d'une « ressemblance » mais l'ambiguïté plane, poussant des critiques à affirmer que Vladimir Sémionovitch, prétendant de la jeune femme, ou un quelconque autre nouvel employé pourraient également être celui que Goliadkine accuse en projetant l'hallucination de son double sur lui.

Peut-on croire, en définitive, à l'existence de Goliadkine-second, personnage qui apparaît dans de nombreuses scènes pour torturer le héros, qui semble vu par Anton Antonovitch mais pas vraiment par Pétrouchka, et dont Vakhraméïev et Klara font mention sans le nommer? Dostoïevski insère dans son récit tant d'épisodes vagues ou de répliques contradictoires créant une ambiguïté narrative-disjonctive qu'il nous apparaît impossible de trancher d'un côté ou de l'autre. Plusieurs passages mettent bien en scène une confrontation entre Goliadkine et son double au milieu d'autres employés, sans ambiguïté apparente. Par exemple, avant la première humiliation qui se produit à la sortie du bureau, nous pouvons lire : « Là, Monsieur Goliadkine-cadet lança un regard autour de lui et cligna de l'œil en direction des fonctionnaires qui l'entouraient, comme pour donner à savoir que c'était là, précisément, que la comédie devait commencer. » (p. 138) Le narrateur nous dit que Goliadkine-cadet flatte la joue du héros et le chatouille ensuite, scénario qui se répète quelques chapitres plus loin et se complète cette fois par le passage suivant : « On eut l'impression que la conduite du détestable Monsieur Goliadkine-cadet éveillait l'indignation des fonctionnaires qui l'entouraient; même la jeunesse frivole montra son mécontentement. Un murmure et des voix s'élevèrent alentour. » (p. 202) La situation balance suite à une plaisanterie de Goliadkine-second et tout le monde rit, comme d'autres laquais rient d'une plaisanterie du même type à la page 251.

Ces scènes montrent l'impact qu'ont les gestes de Goliadkine-cadet et, énoncées par le narrateur, elles sont écrites à la troisième personne du singulier. Dans un récit réaliste habituel, leur objectivité serait aussitôt acceptée et les faits décrits, pris pour réels à l'intérieur de la diégèse. Cependant, si le lecteur a choisi de voir *Le double* comme le récit d'un délire en raison des différents indices présentés jusque-là, ces scènes lui paraîtront entièrement

¹⁵ Nous soulignons.

fictives, se déroulant seulement dans l'esprit de Goliadkine. Dans un récit présentant autant d'éléments d'indétermination que le double, le lecteur doit constamment remettre en question la crédibilité même du narrateur, aspect sur lequel Dostoïevski se permet lui-même de jouer.

3.4 Un narrateur ambigu

Dans l'un des ouvrages théoriques fondamentaux de la narratologie, Gérard Genette distingue trois types de perspectives que peut adopter le narrateur par rapport aux connaissances d'un personnage, perspectives qu'il nomme « focalisations¹⁶ ». Une focalisation interne survient ainsi lorsque le narrateur ne connaît ni plus ni moins d'informations que le personnage, une focalisation externe se présente lorsque le personnage en sait plus que le narrateur, et il y a absence de focalisation dans le cas d'un narrateur omniscient, qui sait tout ou, du moins, possède plus d'informations que le personnage – ce qui s'avère la plupart du temps le cas dans un récit classique. Un récit à focalisation interne se veut généralement très proche des pensées du personnage et se manifeste souvent par une narration à la première personne, le narrateur et le héros ne formant alors qu'une seule et même personne. Cependant, elle est également possible à la troisième personne, ce qui est le cas, croyons-nous, dans la majeure partie du *Double*.

En effet, à l'exception des quelques passages où le narrateur décrit une scène, par exemple le bureau du docteur Rutenspitz avant l'entrée de Goliadkine ou le bal chez Olsoufi Ivanovitch alors que le héros est toujours caché dans le portique, le protagoniste est présent à chaque moment du récit. Les faits rapportés sont ceux que vit Goliadkine-premier : ses gestes, ce qu'il voit, ce qu'il pense et ce qu'on lui dit. Outre les scènes que nous venons de décrire, dans lesquelles le narrateur adopte momentanément le mode de la non-focalisation (ou celui de la focalisation externe par rapport à Goliadkine), ce que les autres pensent mais ne disent pas et ce qui se passe ailleurs ne peut être dit par l'instance narrative qui ne dispose, pour toute information, que de ce que son héros sait et perçoit. La proximité entre le protagoniste et le narrateur a souvent été analysée, notamment dans la célèbre étude de Bakhtine présentée au chapitre II de notre mémoire : nous ne reprendrons pas ici la lecture de Bakhtine, mais certains de ses éléments méritent d'être répétés. Le théoricien observe dans

¹⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 206.

les monologues intérieurs de Goliadkine une voix qui l'humilie et le cajole alternativement, voix qui se matérialise selon lui en Goliadkine-cadet et qui est reprise « presque insensiblement¹⁷ » par le narrateur. La portion de cette analyse que nous retiendrons ici consiste à présenter une courte lecture de ces similitudes de discours entre le narrateur et le personnage principal.

Sans entrer dans un long exposé des différentes théories du langage – auxquelles Bakhtine a lui-même grandement contribué –, il convient tout d'abord de préciser quelques notions à propos du discours, terme que nous considérerons dans un sens restreint pour les besoins de notre cause, comme une partie du récit qui se distancie quelque peu du reste de la narration pour présenter les paroles ou pensées de personnages. Genette distingue le discours intérieur, dans la tête d'un personnage, du discours extérieur, constitué de « paroles effectivement prononcées¹⁸ », précisant toutefois qu'un soliloque, même s'il est prononcé, relève plutôt du discours intérieur, par convention. Trois styles particuliers peuvent être adoptés par la narration lors de la présentation d'un discours : le style direct, le style indirect et le style indirect libre. Dans le premier cas, les paroles du personnage sont rapportées directement, telles que proférées par lui; elles sont ainsi souvent introduites par un verbe déclaratif suivi des deux-points, et différenciées du reste du texte par des guillemets ou un tiret s'il s'agit d'un dialogue impliquant plusieurs interlocuteurs. Dans le style indirect, les paroles du personnage sont subordonnées à la narration : on les paraphrase en changeant les personnes et temps de verbe au besoin pour les rendre conformes à ceux du narrateur plutôt que de les reproduire directement. La plupart du temps, on utilise alors des verbes de parole, tels que « dire » ou « affirmer », pour bien signaler que le personnage a prononcé un discours du genre. Le cas du style indirect libre, plus complexe, consiste à intégrer les paroles du personnage à la narration, comme dans le style indirect, sans généralement avoir recours à des verbes déclaratifs – bien que certains réussissent à le faire – et en conservant souvent des marques de l'oral comme des exclamations ou interjections :

[...] dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors

¹⁷ Bakhtine, *op. cit.*, p. 249.

¹⁸ Genette, *op. cit.*, p. 191.

confondues; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui¹⁹.

Le « discours immédiat », synonyme du style direct, et le style indirect sont traditionnellement utilisés en alternance dans une même œuvre : les narrateurs dostoïevskiens, comme ceux de la majorité des romans, font usage des deux lorsqu'ils présentent des discours, bien qu'ils privilégient le style direct pour les nombreux dialogues de la plupart des grandes œuvres de l'auteur.

Dans *Le double*, cependant, nous remarquons une abondance impressionnante de recours à un style indirect libre qui exprime davantage la subjectivité du personnage que le simple style indirect, ce qui peut être expliqué, croyons-nous, par le choix de la forte focalisation interne de la narration. En effet, en choisissant de rester proche du héros de son récit, le narrateur en vient à utiliser lui-même une multitude d'éléments du discours de son personnage, comme le soulignait Bakhtine. La narration présente bien sûr souvent les faits de manière relativement « objective », même s'ils sont limités à ce que Goliadkine voit et accomplit; à titre d'exemple, nous pouvons citer un passage des péripéties aventureuses : « Notre héros parvint enfin à grimper dans le traîneau, face à son ennemi, de dos au cocher, genoux contre genoux, tandis que sa main droite s'accrochait désespérément au col en fourrure, bien usé, du manteau de son ennemi pervers et inflexible... » (p. 224) Aucun discours de personnage n'est présent dans cet extrait où le narrateur en reste aux faits.

Cependant, à d'innombrables instants du récit, nous retrouvons, au beau milieu de la narration d'un événement, des indices de ce que le héros peut en penser. Par exemple, lors de la scène du bal, peu avant que Goliadkine en soit expulsé, nous pouvons lire :

Notre héros tournoyait dans son cercle et, machinalement, souriant en partie, marmonnait quelque chose dans sa barbe, comme quoi, "n'est-ce pas, pourquoi pas, donc, n'est-ce pas, la polka, autant, du moins, qu'il pouvait le sentir, était une danse nouvelle et fort intéressante, conçue pour la consolation des dames... mais vu la tournure des événements, eh bien, lui, ma foi, il était prêt à tomber d'accord". (p. 71)

Cette phrase débute par un usage régulier du style indirect, le discours intérieur de Goliadkine étant annoncé par le verbe « marmonnait ». Cependant, lorsque apparaissent les guillemets, le

¹⁹ *Ibid.*, p. 194. L'auteur souligne.

lecteur pourrait plutôt s'attendre à une citation du personnage en discours direct. Par contre, les pronoms et temps de verbe à l'intérieur des guillemets sont rendus conformes à ceux de la narration, à l'exception d'un bien étrange « ma foi » qui vient rompre l'unité déjà discordante de la phrase. Si l'on exclut les guillemets, le passage ressemble surtout à un discours en style indirect libre : la phrase est alors plus fortement rattachée au personnage et la narration se « confond » quelque peu avec un discours de ce dernier, pour reprendre l'expression de Genette. Quant au « ma foi », il apparaît difficile d'affirmer avec certitude s'il est prononcé par Goliadkine ou par le narrateur, ce qui confère une légère ambiguïté au tout.

Nous retrouvons un autre exemple de cette proximité entre le narrateur et le protagoniste lorsque Goliadkine sort du bureau, le second jour :

Il lui vint même à l'esprit, d'une façon ou d'une autre, de se mêler aux fonctionnaires [...] et de faire une allusion, comme quoi, n'est-ce pas, messieurs, voili-voilà, c'est une ressemblance réellement saisissante, une circonstance étrange, une comédie de bas étage – c'est-à-dire de se moquer un peu lui-même de tout cela et de sonder, ainsi, la profondeur du danger. (p. 103)

Le passage débute à nouveau par un usage régulier du style indirect, la pensée de Goliadkine étant introduite par les termes « faire une allusion ». Cependant, elle bascule vers le style indirect libre avec les mots « messieurs » et surtout « voili-voilà », retranscription d'une expression que Goliadkine utilise constamment lors des discours en style direct. Nous avons choisi cet extrait particulier en raison d'une caractéristique étrange : l'absence de guillemets, pourtant présents dans la citation précédente. Le narrateur semble emprunter de plus en plus la façon de s'exprimer du protagoniste, comme s'il rapportait constamment ses pensées plutôt que de narrer l'histoire. De fait, les guillemets et tout autre signe de distinction entre récit du narrateur et discours du personnage s'absentent régulièrement dans le texte, ce qui amena Bakhtine à dire, comme nous l'avons vu au premier chapitre, que les guillemets déjà présents sont quasi arbitraires. Avec cette omniprésence d'utilisations d'expressions du personnage principal par le narrateur et son recours fréquent au style indirect libre, la focalisation interne se déploie de manière démesurée, compromettant grandement l'objectivité de l'instance narrative.

Plusieurs récits utilisent ce type de focalisation, recourant cependant plus souvent à un personnage-narrateur à la première personne ou, lorsqu'il s'agit de la troisième personne, manifestant une proximité moins exacerbée avec le protagoniste. Nous pouvons notamment penser à un grand nombre de récits policiers qui suivent les tribulations d'un protagoniste dans sa quête d'information, refusant alors un narrateur omniscient qui pourrait tout dire dès le début et rendrait la lecture inintéressante. Dans un récit ambigu comme *Le double*, cependant, la focalisation interne pose un grand problème en ce qu'elle constitue un obstacle supplémentaire à la résolution des indéterminations soulevées. En effet, avec l'étude de l'enchâssement des cadres de référence et celle de l'ambiguïté narrative, nous avons vu jusqu'à maintenant qu'il apparaît impossible de décider si le récit représente une hallucination ou la réelle présence d'un être surnaturel. La narration à forte focalisation interne, dans laquelle le narrateur semble poursuivre le discours intérieur de Goliadkine, rend la situation encore plus complexe parce que tout le récit paraît suivre le point de vue du personnage. Même à travers cette focalisation interne, il est possible de considérer le double comme un être réel et maléfique : les ressemblances entre récit et discours font alors figure d'effet de style intéressant, souvent comique. Cependant, nous pouvons également affirmer que le double est perçu à travers la folie : la narration peut alors être vue comme un partage des hallucinations troubles du héros, mettant en scène son délire vécu intérieurement. Nous avons montré comment plusieurs pistes contradictoires empêchent d'opter pour l'une ou l'autre des interprétations : la posture focale peu objective que Dostoïevski donne à son narrateur confère ainsi un niveau d'ambiguïté supplémentaire au récit.

Plusieurs autres éléments de la narration contribuent à amenuiser la crédibilité du narrateur, rendant difficile de croire à la réalité des événements racontés. Nous pouvons en effet relever un grand nombre de marques d'incertitude à l'intérieur même du récit à la troisième personne. À maintes reprises, le narrateur remet tout d'abord en cause sa capacité à raconter une histoire, notamment après une longue description de la scène du bal au début du chapitre IV : « Comment, d'ailleurs, je pose cette question, pourrais-je, moi, le narrateur modeste des aventures – tous à fait curieuses, du reste, en leur genre – de Monsieur Goliadkine, comment pourrais-je représenter ce prodigieux et si bienséant mélange de beauté [...]. » (p. 56) L'attitude adoptée est ici ambiguë : le narrateur vante les merveilles de

l'endroit et présente certains personnages dans leurs plus beaux atours pendant sept pages, puis exprime, paradoxalement, sa difficulté à décrire une scène. L'extrait ressemble à une expression de fausse humilité de la part d'un narrateur qui sait mieux raconter une histoire que se livrer à une description : il conclura d'ailleurs la scène en affirmant : « Tournons-nous plutôt vers Monsieur Goliadkine, le seul, le véritable héros de notre histoire tout à fait véridique » (p. 57), insistant sur la véracité de son récit à ce moment comme plus tard, reprenant entre autres les termes de « véridique histoire » à la page 254.

Malgré cette tentative de rétablir sa crédibilité narrative après avoir affirmé sa difficulté à s'exprimer, d'autres indices dans le récit laissent croire que le narrateur est effectivement incapable de raconter une histoire de façon claire. Par exemple, lorsqu'il décrit banalement les gestes du héros qui tente d'approcher Klara afin de l'inviter à danser, nous pouvons lire : « Monsieur Goliadkine chancela vers l'avant, d'abord une fois, puis une autre, puis il leva la jambe, puis, *allez savoir comment*, il essuya le parquet, puis, *allez savoir comment*, tapa du pied, puis trébucha [...]»²⁰. » (p. 71) L'expression « *allez savoir comment* », reprise deux fois dans ce premier extrait, présente une légère ambiguïté verbale. Difficile, en effet, de savoir à qui l'attribuer : est-ce Goliadkine qui, dans une autre marque de discours en style indirect libre s'immisçant dans la narration, exprime son désarroi devant sa coordination maladroite, ou est-ce plutôt le narrateur lui-même qui, s'adressant à son narrataire, montre qu'il ne sait trop pourquoi son personnage trébuche ? Une autre hypothèse consiste à croire que la maladresse dans la narration mime la maladresse corporelle de Goliadkine dans cet extrait, rejoignant l'idée de proximité entre les deux que nous venons d'exposer.

D'autres passages pointent plus précisément vers l'incertitude du narrateur par rapport à son récit. Dans la tempête, après une réplique intérieure du héros en style direct en réaction à la perception d'une présence étrange, nous lisons : « Peut-être, du reste, monsieur Goliadkine ne se dit-il pas précisément cela, c'était peut-être juste une impression instantanée, quelque chose de semblable et de très déplaisant. » (p. 79) Le narrateur remet en question le discours intérieur du héros qu'il vient de présenter, se distanciant quelque peu, avec l'expression « peut-être », de la focalisation interne à laquelle le lecteur a pu s'habituer. Cependant, comme nous venons de l'affirmer, il rejoint également ainsi le style de Goliadkine, qui

²⁰ Nous soulignons.

revient constamment sur ses positions, et alors la focalisation interne se poursuit de façon symbiotique. Quelques pages plus loin, le narrateur raconte que Goliadkine s'assied sur une borne de trottoir mais, se demandant combien de temps le héros reste assis, il affirme : « je ne peux pas le dire » (p. 82). Alors qu'un narrateur doit prendre en charge le récit qu'il raconte, celui du *Double* est incapable de conserver lui-même le fil des repères spatio-temporels qu'il met en place, à l'image de son héros qui, périodiquement, semble ne pas comprendre où il se trouve ni comment il s'y est rendu, comme dans l'extrait suivant : « [...] il n'avait pas remarqué non plus, il ne se souvenait pas, comment il s'était soudain retrouvé vêtu de son manteau [...] » (p. 210). Cette constante remise en question des événements par le narrateur qui les a pourtant lui-même racontés, ce que David Gasperetti décrivait comme « a self-effacing narrative²¹ », contribue ainsi à diminuer sa crédibilité et à faire perdre ses balises au lecteur.

Devant cette posture ambiguë consistant à affirmer quelque chose puis son contraire, chaque épisode du récit acquiert une grande part d'indétermination : faut-il croire ou non ce que l'on nous raconte? Les passages déjà ambigus le deviennent alors encore plus et de nouvelles questions sont constamment soulevées. Considérons par exemple le passage suivant, déjà abordé pour une autre raison :

[...] à une porte que, du reste, notre héros avait prise jusqu'alors pour une glace, se tenait un petit homme – c'est lui qui se tenait, Monsieur Goliadkine lui-même – pas l'ancien Monsieur Goliadkine, pas le héros de notre récit, mais l'autre Monsieur Goliadkine, le nouveau Monsieur Goliadkine. (p. 156)

Cet extrait représente de façon exemplaire la difficulté du narrateur à exprimer quoi que ce soit de façon claire. Il commence l'extrait de façon ambiguë en présentant le personnage du « petit homme » dans la porte comme « lui », puis « Goliadkine lui-même », puis précise en disant « pas l'ancien », « pas le héros », « mais l'autre ». Même lors d'une relecture, le passage demeure teinté d'indétermination : tout au long du récit, l'expression « Goliadkine lui-même » renvoie généralement au protagoniste. L'extrait déroute alors initialement quelque peu : en effet, comment Goliadkine peut-il se voir lui-même dans une porte? La précision subséquente fait ensuite comprendre que Dostoïevski joue ici sur l'ambiguïté

²¹ David Gasperetti, *loc. cit.*, p. 217.

verbale de l'expression, qui peut référer tant à l'un qu'à l'autre des sosies à ce point du récit. La phrase se présente ainsi, encore une fois, comme une manifestation de cette narration qui efface ce qu'elle vient d'établir et contribue à dérouter davantage le lecteur.

Le dernier point que nous étudierons à propos de l'étrange narrateur du double peut également être soulevé par les théories narratologiques de Genette. En étudiant les variations de point de vue dans la narration, l'auteur note différents types d'infractions à la modalité générale qui sont susceptibles de se produire. L'une de ces altérations, la paralipse, consiste à « donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire [...] dans le code de focalisation qui régit l'ensemble²² ». Précisant cette idée, que l'on peut rapprocher du « blanc » d'Iser, il affirme : « Le type classique de la paralipse, rappelons-le, c'est, dans le code de la focalisation interne, l'omission de telle action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur²³. » Dostoïevski joue à de nombreuses reprises avec ce changement de focalisation de son narrateur, refusant de préciser certaines informations qui permettraient de mieux déterminer la cohérence globale de l'intrigue.

L'une des plus importantes manifestations de la paralipse dans *Le double* concerne les événements antérieurs au récit, et surtout la conspiration que perçoit le protagoniste. Goliadkine a-t-il ou n'a-t-il jamais déshonoré une certaine cuisinière allemande du nom de Karolina Ivanovna? Tout au long du récit, il affirme ne jamais l'avoir fait, bien qu'on l'en accuse. Répondant à la lettre de Vakhraméïev qui déplore des actes répréhensibles commis dans le passé et mentionne explicitement « l'offense faite à Karolina Ivanovna » (p. 172), Goliadkine écrit : « Quant à ce qui touche, monsieur, vos allusions à la personne de sexe féminin que nous savons, au sujet des intentions, des calculs et des différents projets de cette personne, je vous dirai, monsieur, que je n'ai compris ces allusions que de manière trouble et peu claire. » (p. 176) Goliadkine et le narrateur sont les seuls qui pourraient affirmer avec certitude que l'action dont le héros est accusé s'est réellement produite. Cependant, le héros nie tout au long du récit la véracité de cet événement et croit plutôt à une conspiration visant à souiller son nom, car il n'a aucun souvenir de l'offense.

²² Genette, *op. cit.*, p. 211.

²³ *Ibid.*, p. 212.

Lorsque Goliadkine aborde pour la seconde fois Anton Antonovitch, personnage initialement sympathique, ce dernier l'accuse en fait d'oublier volontairement son « geste indécent à l'encontre de la réputation d'une honnête jeune fille de l'honnête et respectable famille qui [l'a] comblé de bienfaits » et celui perpétré envers une autre jeune fille « d'une respectable origine étrangère », puis d'« accuser autrui d'un petit péché [qu'il commet] lui-même » (p. 207). Goliadkine nie-t-il les événements car il les a vraiment oubliés dans son délire ou s'agit-il véritablement d'une conspiration contre lui? Les deux options sont possibles, la seconde semblant réelle lorsque Pétrouchka, sur le point de quitter le héros au chapitre XII, sait que ce dernier s'apprête à enlever Klara et affirme connaître la conspiration : « [...] vous avez un ennemi – un rival, monsieur, que vous avez, un rival très puissant, voilà... » (p. 236). Le héros est effectivement capturé plus loin – bien que l'identité de ce « rival » reste ambiguë –, ce qui peut aller dans le sens de la conspiration et accompagner les nombreuses théories de Goliadkine. Quant au seul moment où il mentionne lui-même la possibilité qu'il ait commis les gestes dont on l'accuse, il survient lors d'une phrase dans son cauchemar. En effet, les attaques du double prennent différentes formes dans le rêve, dont

la forme d'une petite infamie que nous savons, d'une infamie petite, voire plus importante, qu'il avait vue, entendue ou accomplie lui-même – et accomplie souvent sur une base non infâme, et même sans la moindre intention infâme, juste comme ça [...] parce que, bref, Monsieur Goliadkine le savait parfaitement, *pourquoi!* (p. 179-180)

Cette unique mention, de surcroît très ambiguë parce que ni « l'infamie », ni le « pourquoi » ne sont clairement explicités, apparaît lors de la description d'un rêve, ce qui rend difficile de la considérer comme un véritable aveu. Effectivement, Goliadkine peut très bien croire à l'intérieur du monde du rêve qu'il a accompli les gestes dont on l'accuse puisque c'est le propre de l'univers onirique de déformer la réalité. Si, toutefois, l'événement s'est réellement produit, l'oubli du personnage tient alors de la paralipse puisque le narrateur à focalisation interne, l'oubliant également, ne peut rétablir la vérité des faits. L'ambiguïté ne peut être résolue parce que la tension entre les nombreuses accusations et la négation de Goliadkine n'est jamais tranchée par le narrateur qui se range du côté du protagoniste.

L'autre principale paralipse du récit concerne le fameux « pressentiment » qui assaille le protagoniste à tout moment. Goliadkine en fait mention presque chaque fois qu'un événement étrange se produit, mais ne précise jamais la nature de ce pressentiment, outre de vagues mentions à « quelque chose qui le touchait de près » (p. 91). Par exemple, lorsque Goliadkine est surpris de l'apparition de la lettre, nous pouvons lire en discours direct : « Du reste, ça, je le pressentais d'avance, se dit notre héros, et tout ce qu'il va y avoir dans cette lettre, je le pressentais aussi... » (p. 171) Une autre intuition se présente avec la phrase suivante, après l'expulsion du héros de chez Son Excellence par Goliadkine-cadet : « Là, Monsieur Goliadkine eut encore envie de penser à quelque chose, mais c'était impossible; ce qu'il y avait, c'était une chose tellement atroce que c'était même impossible à expliquer... » (p. 252) L'importance de ce type d'allusions imprécises est telle dans le récit que la dernière phrase du roman, alors que Goliadkine se fait emmener on ne sait où en carrosse, est la suivante : « Notre héros poussa un cri et se prit la tête dans les mains. Hélas! C'était bien cela qu'il pressentait depuis longtemps! » (p. 277) À nul endroit le narrateur n'explicite-t-il ce que sont ces pressentiments et ces intuitions, qui peuvent tant faire référence à la folie, comme le défendent plusieurs critiques, qu'à la conspiration liée au surnaturel. Le refus d'en dire plus à propos d'un élément central du récit, même lors de la séquence finale, clôt l'œuvre sur une note d'indétermination, à l'image des points de suspension qui taisent la suite des événements de la nuit où Goliadkine voit le double pour la première fois, dans sa chambre à la fin du chapitre V. Ce dernier exemple, qui se rapproche énormément des procédés qu'utilise Hoffmann dans ses contes fantastiques, n'en est qu'un parmi les nombreux non-dits caractéristiques à l'ambiguïté, qui ponctuent *Le double* et peuvent être interprétés d'au moins deux manières différentes.

Nous avons montré, au cours des deux dernières parties de notre analyse, la présence de nombreuses occurrences d'ambiguïté que Dostoïevski a choisi d'inclure dans *Le double*. En choisissant de conserver un mode de focalisation interne qui demeure trop près des perceptions du protagoniste, le narrateur de ce récit empêche de considérer avec objectivité la réalité des événements qu'il raconte. De plus, son utilisation fréquente d'expressions marquant son incertitude à propos de ce qu'il narre, ainsi que son refus d'exposer clairement certains éléments auxquels il ne fait mention que par de vagues allusions, représentent des

marques d'ambiguïté qui rendent le travail du lecteur difficile. Le refus de résoudre les ambiguïtés dont fait preuve le narrateur confère au récit une énorme part d'indétermination, présentant alors différents choix d'attitudes de lecture à celui qui s'attaque au *Double*. Nous avons montré au second chapitre que celui qui décide de ne pas s'arrêter aux éléments d'indétermination lors de sa première lecture d'un récit, préférant se rendre plus rapidement au bout de l'œuvre pour voir comment elle s'achève, est susceptible de connaître l'effet fantastique. L'ambiguïté que déploie Dostoïevski dans ce roman est, comme nous l'avons présenté, si complexe qu'une indétermination suffisante pour engendrer cet effet de lecture en résulte. Avant de conclure notre étude, nous désirons nous pencher sur un dernier élément d'ambiguïté, hors du contrôle de l'auteur cependant, qui influence grandement la lecture de l'œuvre dans le monde occidental, soit l'ambiguïté reliée aux différentes traductions.

3.5 L'ambiguïté dans la traduction

Dostoïevski était un auteur russe et il écrivit ses œuvres dans sa langue natale. La majorité des critiques dont nous avons présenté les études au premier chapitre, à l'exception des Russes et de quelques polyglottes, ont cependant lu *Le double* dans une autre langue, bien souvent le français ou l'anglais. La première version connue du roman en français est celle qu'en firent J.-Wladimir Bienstock et Léon Werth chez Mercure de France en 1906, quelques années après la traduction d'œuvres plus importantes telles que *Humiliés et offensés* (écrite en 1861 et traduite en 1884), *Crime et châtiment* (écrite en 1866 et également traduite en 1884), ou *L'idiot* (écrite en 1868 et traduite en 1887). Cette édition reproduit la seconde version du roman, celle que Dostoïevski publia en 1866 : il n'existe à notre connaissance aucune traduction française de la version originale de 1846. Comme ce n'est pas celle qui a rejoint le monde européen, elle n'est pas aussi pertinente pour notre étude que la seconde. En effet, depuis le travail de Bienstock et Werth, les traductions subséquentes du *Double*, en français comme en anglais, ont toutes reproduit cette version définitive établie par l'écrivain dans la réédition de ses premières œuvres. On en retrouve ainsi une nouvelle traduction par Georges Arout chez Sulliver en 1950, une traduction plus célèbre de Gustave Aucouturier chez Mercure de France en 1965, qui fut reprise chez Gallimard en 1969 et, celle sur laquelle nous nous sommes davantage appuyé dans notre mémoire, par André Markowicz chez Actes Sud

en 1998, qui s'inscrit dans un ambitieux travail de traduction de l'intégrale de l'œuvre de Dostoïevski.

En effet, Markowicz ressentait depuis longtemps le besoin d'actualiser la traduction des œuvres de l'écrivain en français, besoin qu'il tenait de son enfance. Un article de *Libération* datant de 1999 explique que la mère du traducteur, née en Sibérie, donnait des cours de littérature russe en France lorsqu'elle tomba sur une traduction de *L'idiot* et qu'elle en lut le passage célèbre où un personnage, Lebedev, est en proie au délire parce qu'il voit une femme jeter de l'argent au feu :

Le texte français n'a plus rien à voir avec celui qu'elle connaît. À la bibliothèque, elle emprunte trois autres traductions de *L'idiot*. Chacune, à sa façon, s'éloigne du texte original, mais toutes s'acharnent à rendre cohérents les délires de Lebedev. En racontant cette découverte en famille, c'est sans doute elle, de son propre aveu, qui a refilé le « microbe » à André²⁴.

En soulignant que les traducteurs « s'acharnent à rendre cohérents » des passages de l'auteur, la professeure semble affirmer que, dans sa langue originale, Dostoïevski n'écrit pas de façon claire et limpide, et que ce style confère aux œuvres leur grande originalité. André Markowicz, partageant l'impression de sa mère, réussit en 1990 à convaincre l'éditeur Hubert Nyssen d'Actes Sud de l'engager pour traduire tous les romans et nouvelles de l'écrivain pour 2000. Nyssen relate la conversation déterminante qu'il eut à ce moment avec Markowicz, lorsque ce dernier exprima le besoin de retraduire tout Dostoïevski alors que l'éditeur trouvait pourtant les traductions existantes très belles : « C'est justement là le problème, m'a dit André. Dostoïevski détestait l'élégance, en particulier celle des Français. Il écrivait avec véhémence, sans se soucier de la syntaxe ni des répétitions. Les premières traductions ont tout fait pour policer ce style²⁵. » Markowicz, grand amateur de l'écrivain, avait l'intention de « restituer au romancier russe sa véritable voix, celle d'un possédé dont la langue est à l'image de la démesure et de la passion²⁶ ». Exprimé ainsi, le projet du traducteur était extrêmement noble puisqu'il visait à transposer les œuvres en français le plus fidèlement possible.

²⁴ Frédérique Deschamps, « André Markowicz, 38 ans, retraduit tout Dostoïevski pour rendre à l'écrivain sa véhémence », *Libération*, vendredi 15 janvier 1999, p. 24.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ [Anonyme], « Assises de la traduction littéraire à Arles », *Le Monde*, vendredi 12 novembre 1993, p. 24.

Cependant, certaines postures idéologiques de Markowicz et le style un peu déroutant de ses premières traductions de Dostoïevski ne firent pas l'unanimité. À l'occasion de la parution de la traduction de *L'idiot*, par exemple, Markowicz se défendit dans une entrevue au *Monde* en disant : « Toutes les traductions sont des approximations. Plus le texte original est beau, plus la traduction ne peut être qu'approximative. On ne peut en aucun cas prétendre à la vérité absolue. Une traduction, c'est une interprétation²⁷. » Dans un autre article du *Monde*, qui suivit grandement l'aventure du traducteur polémique et observa son statut de vedette montante, Anne Rodier présenta ainsi son travail :

Une « retraduction », par définition, actualise le texte suivant l'évolution du langage. Mais Markowicz revendique autre chose : selon lui, le traducteur est un « imposteur » [...] qui doit offrir au lecteur son interprétation du roman. Pour exprimer son sentiment, il défendra tous les détails qui composent le rythme et le mouvement de l'œuvre, parfois au prix de gêner la compréhension du texte en français ou d'un certain nombre de fautes de grammaire²⁸.

C'est cette approche qu'on reprocha à Markowicz, et son ignorance volontaire de conventions grammaticales, nuisant parfois à la cohérence des récits, en poussa même certains à considérer ses traductions comme impubliables au début des années 1990. Cependant, le traducteur resta toujours fidèle à sa lecture du style de Dostoïevski, reproduisant le mieux possible les éléments de « flou²⁹ » et les erreurs qu'il y voyait et que, selon sa mère et lui-même, les traducteurs précédents avaient toujours tenté de contourner afin de rendre les récits « cohérents ». Le travail de Markowicz ne lui attira évidemment pas que des détracteurs : au contraire, la majorité de ses pairs l'apprécièrent, si bien qu'en novembre 1998, lors des Assises de la traduction littéraire à Arles, il reçut le prix Halpérine-Kaminsky Consécration pour l'ensemble de son œuvre, à l'occasion, bien significative pour nous, de la parution du *Double* chez Actes Sud.

En fait, cet épisode illustre à merveille un grand débat entre deux tendances dans le monde de la traduction, que Rachel Bouvet résume bien dans un article du dossier « Lecture, traduction, culture » d'un numéro de la revue *Protée* publié à l'hiver 1997-1998 : « La

²⁷ Nicole Zand, « Le traducteur est toujours un imposteur », *Le Monde*, vendredi 12 novembre 1993, p. 24.

²⁸ Anne Rodier, « Possédé du démon de la traduction », *Le Monde*, samedi 20 mai 1995, p. 3.

²⁹ André Markowicz, « Note du traducteur », dans Fédor Dostoïevski, *Le double*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, p. 280.

traduction oscille depuis toujours entre deux pôles : l'un allant dans le sens d'une naturalisation de l'original, d'une restitution du sens, l'autre étant orienté vers la préservation du caractère étranger du texte, vers la restitution de la lettre de l'original³⁰. » Alors que le premier mode tente de rendre le texte le plus « cohérent » possible – pour reprendre les termes de la mère de Markowicz –, l'aspect culturel, les éléments spécifiques à une langue étrangère qui peuvent difficilement être traduits sans nuire à la lisibilité du texte, ne sont conservés que dans le deuxième mode, nécessitant une certaine flexibilité de la langue de réception. Bouvet souligne une particularité intéressante de ce second mode :

Les « points non normés » de la langue, que ce soit au niveau de la syntaxe, du rythme ou du lexique, offrent un espace de jeu, un espace dans lequel la plus grande partie du travail de traduction doit être effectuée. La langue est donc appelée à se transformer, à se rapprocher le plus possible de la langue de départ.
On peut donc affirmer que ce mode de traduction vise à susciter des effets d'étrangeté lors de la lecture du texte³¹.

Là où le premier mode se contente d'aplanir les différences culturelles pour ne pas brusquer le lecteur de la traduction, le second mode tente de préserver le plus possible la spécificité du style de l'écrivain et, tâche plus difficile encore lors du passage d'une famille linguistique à une autre, de la langue originale. Bouvet étudie ainsi la traduction de l'arabe vers le français mais ces constats peuvent tout aussi bien s'appliquer au russe. Il nous apparaît évident, d'après la saga journalistique que nous venons de relater, que Markowicz s'inscrit dans le second mode, visant à restituer la lettre russe, et que les virulentes critiques qui lui ont été adressées proviennent de lecteurs habitués à ce qu'un texte étranger soit traduit sans bousculer la langue française. Le texte français du *Double* – et des autres romans publiés dans le cadre de son projet chez Actes Sud – peut en effet sembler maladroit ou étrange par moments en raison des différences linguistiques entre le russe et la langue de Molière : il s'agit d'une caractéristique non négligeable permettant l'émergence d'un sentiment d'étrangeté mais ce n'est pas, à notre avis, la plus importante.

Dans la « Note du traducteur » qui vient à la fin de cette édition du roman, Markowicz, après avoir souligné la présence de flous dans cette œuvre, écrit : « Toute la difficulté de la

³⁰ Rachel Bouvet, « Translittération et lecture. *Le livre des jours* de Taha Hussein », *Protée*, vol. 25, no 3, hiver 1997-1998, p. 73.

³¹ *Ibid.*, p. 74.

traduction a consisté à ne jamais essayer de préciser, à laisser, autant que possible, les maladroites telles quelles, puisque ce sont elles qui désignent les failles dans la narration³². » Si l'ambiguïté, tant narrative que verbale, et les nombreux éléments d'indétermination apparaissent de façon si frappante dans cette édition, c'est parce que le traducteur les a perçus lui-même dans le texte original de Dostoïevski et qu'il a jugé qu'ils en constituaient des aspects primordiaux. Toute traduction est déjà une interprétation, comme il l'affirmait si justement, et elle pose donc un intermédiaire entre l'écrivain et le lecteur qui ne maîtrise pas sa langue. Dans un autre article du dossier de *Protée* cité précédemment, Nicole Côté précise cette idée :

[...] parce qu'elle reflète une interprétation, la traduction ne peut que présenter certaines divergences par rapport à l'original : elle sera par endroits plus pauvre, par endroits peut-être un peu plus riche. De surcroît, le fait que chaque langue offre des ressources lexicales et syntaxiques différentes, que le contexte limite, confirme, sur le seul plan linguistique, l'impossibilité de produire une traduction transparente. Pour ces raisons et en dépit de l'inévitabilité d'une traduction qui résulte d'une lecture orientée, un solide travail d'interprétation m'apparaît essentiel, car plus ce travail est complet, plus les choix sont limités, et plus ainsi la traduction se rapproche de l'esprit du texte et de sa lettre³³.

À la lumière de ces remarques et de la note de Markowicz, nous avons tout d'abord cru que sa traduction visait à redonner au lecteur francophone de ce récit russe le plus haut niveau d'indétermination possible parce que les traducteurs précédents l'avaient quelque peu occulté en choisissant un mode de traduction axé sur la lisibilité. Or, en relisant la réédition de la traduction de Gustave Aucouturier publiée en 1969 chez Gallimard dans la collection « Folio », qui avait constitué notre propre premier contact avec *Le double* il y a quelques années, nous avons cependant bien vite remarqué que ce traducteur fait preuve d'un niveau d'ambiguïté similaire à la version ultérieure d'*Actes Sud*. Les principales distinctions entre les deux textes se situent aux niveaux lexical et syntaxique, mais les rapports à l'indétermination et à la transposition de la lettre russe nous paraissent équivalents. Puisque le récit de Dostoïevski accorde une importance si grande à l'ambiguïté, nous en avons conclu que les éditions françaises préalables du *Double* ne pouvaient évidemment pas l'éclipser, et

³² Markowicz, *loc. cit.*, p. 280-281.

³³ Nicole Côté, « "The Bully" / "La brute". Le régional et le mythique ou tous les chemins mènent à Rome », *Protée*, vol. 25, no 3, hiver 1997-1998, p. 41.

que la remarque de Markowicz s'appliquait davantage au style des grands romans de l'écrivain.

Par contre, en lisant la traduction anglaise d'Evelyn Harden³⁴, au-delà de l'ambiguïté générale qui y est également respectée, nous avons remarqué une distinction intéressante, quoique mineure, qui concerne l'utilisation du style indirect libre. En effet, lors du passage que nous avons mentionné plus tôt, dans lequel le narrateur présente Goliadkine au bal, Harden traduit :

Our hero stood fidgeting in his circle and absent-mindedly, half-smiling, muttering something to himself, to the effect that « And why shouldn't he? » and that the polka, at least as far as he could see, was a new and very interesting dance created to amuse the ladies... but that as things had taken such a turn, he was ready to consent. (DII, p. 46)

Les guillemets, introduits chez Markowicz après les mots « marmonnait quelque chose [...] comme quoi » (DI, p. 71), se referment dans son édition avec le point final, permettant d'inclure l'expression « ma foi » et d'inscrire la phrase dans le style indirect libre. Ici, Harden ne conserve que les mots « And why shouldn't he? » et le reste de la phrase est au style direct, la trace de subjectivité disparaissant. Le narrateur de cette édition se confond alors moins directement avec son personnage, faisant perdre à l'œuvre un aspect de son ambiguïté.

Un exemple semblable se produit dans le passage du chapitre VI où, après la journée de travail, Goliadkine se mêle aux autres pour voir leurs impressions :

It even crossed his mind to get into the good graces of the clerks somehow, to take the initiative and even (for example, on leaving work or by approaching them as if on an office matter) hint in the midst of the conversation that, « Well, gentlemen, this is the way it is, such a striking resemblance, a strange occurrence, a lampoon » – that is, to banter about himself and thus test the extent of the danger. (DII, p. 71)

Chez Markowicz, les guillemets n'apparaissent aucunement dans ce passage, purement narré au style indirect libre et incluant l'expression « voili-voilà » (DI, p. 103). Harden traduit cette expression par « this is the way it is » mais ressent le besoin de séparer ce passage de la narration à l'aide des guillemets, se permettant d'altérer le texte comme si la remarque de

³⁴ Fyodor Dostoevsky, *The Double. Two Versions*, Ann Arbor, Ardis, 1985 [1846-1866], 294 p. Pour les besoins de la comparaison, les références à cette édition seront indiquées par la mention DII et placées entre parenthèses dans le texte, tandis que les citations de la traduction de Markowicz seront indiquées à partir d'ici par DI.

Bakhtine à propos de la possibilité d'y inclure ces signes de ponctuation à tout endroit était une invitation à le faire. La principale explication de ce choix peut être identifiée à la lumière d'un commentaire qu'elle émet dans son introduction : « Some punctuation has been changed in the interest of clarity and to suit English usage³⁵. » Une hypothèse assez banale consisterait à affirmer que la traductrice ne maîtrise pas bien le style indirect libre qui nécessite d'adapter les pronoms et temps de verbe, mais nous croyons plutôt qu'une interprétation basée sur son « intérêt pour la clarté », propre au premier mode de traduction, permet de mieux éclairer cet aspect de son texte.

L'ouvrage de Harden met en parallèle les deux versions du récit de Dostoïevski, celle de 1846 et celle de 1866, ce que nous ne retrouvons pas en français. Dans la version originale, la fin est légèrement différente : dans le carrosse, Krestian Ivanovitch n'informe pas Goliadkine qu'il sera logé aux frais de l'état mais, en voyant ses yeux enflammés, le protagoniste est néanmoins effrayé, comme dans la version subséquente. Le passage final est le suivant :

Slowly, with trepidation, he closed his eyes. Numbly he awaited something horrible; he awaited it... he already heard it, felt it and – at last...
But here, ladies and gentlemen, ends the story of Mr. Golyadkin's adventures. (DII, p. 285)

Cette fin originale inclut des points de suspension à l'instant même où le narrateur semble s'apprêter à livrer un dénouement plus précis à l'histoire, terminant le récit de façon plus abrupte encore que dans la version remaniée : l'indétermination s'y manifeste alors davantage. Harden décrit ainsi la différence entre les passages finaux :

Thus, the fantastic and spooky ending is replaced by a more realistic and cruel one, one more in keeping with the preceding tone and style of the tale, and the final line with the words « adventures of Mr. Golyadkin » is removed in keeping with the removal of the subtitle. The conversation makes it clear that Mr. Golyadkin Senior is going to a madhouse [...]³⁶.

Nous voyons dans cette note de la traductrice qu'elle effectue elle-même une interprétation du récit selon laquelle Goliadkine est bel et bien fou, et qu'elle croit que le passage final de la

³⁵ Harden, *loc. cit.*, p. xxxiii.

³⁶ *Ibid.*, p. xxxii.

version de 1866, dont nous avons détaillé l'ambiguïté, montre clairement que le personnage va à l'asile.

Suivant cette logique, elle affirme à d'autres endroits dans son introduction, comme Ralph Tymms, que les lettres que le protagoniste échange avec Vakhraméïev et Klara sont inventées. Étrangement, elle affirme cependant, à propos de la réalité du personnage du double : « Only Golyadkin Senior is destroyed by the presence of Golyadkin Junior.' The others see him, too, but because he is the *accepted* spectre of their own possible fate – replacement by another, as in the case of the deceased Semyon Ivanovich – they survive psychically³⁷. » Bien qu'elle soit convaincue que *Le double* est le récit d'un personnage qui sombre dans le délire, ce qui permet d'expliquer les agissements de Goliadkine et l'étrangeté des lettres qui seraient le fruit de ses hallucinations, Harden souligne le fait que les autres personnages perçoivent Goliadkine-second. Nous avons montré toute l'ambiguïté narrative de ces passages où de tierces personnes voient le personnage : la traductrice tranche cette ambiguïté d'un coup en disant que les autres ne considèrent pas le double comme une infraction aux lois du réel mais bien comme une représentation de la possibilité de leur propre chute dans la société bureaucratique. Cette interprétation, en partie intéressante, fait alors du récit une allégorie dans sa tentative de résoudre l'indétermination, permettant à Harden de dire que la seconde version est moins « fantastique » et plus « réaliste » : or, nous avons vu avec Todorov que l'interprétation allégorique elle-même constitue l'une des causes qui empêchent de conserver l'aspect fantastique d'une œuvre.

Alors qu'elle semblait considérer le *Double* de 1846 comme un récit fantastique, nous pouvons ainsi affirmer que le travail comparatiste de Harden l'a entraîné à nier la dimension fantastique de la version de 1866 et à la considérer comme une allégorie sociale livrée selon une perspective psychopathologique en raison de la présence de différences somme toute mineures. La forte ambiguïté de la seconde version, que nous avons étudiée en long et en large dans la traduction de Markowicz au cours de ce chapitre, est présente également dans la traduction d'Aucouturier et même, aux quelques exceptions près que nous venons de montrer, dans celle de Harden. Markowicz ajoute dans son introduction : « Sommes-nous dans un roman fantastique ou un roman social? [...] Incapable de distinguer le vrai du faux,

³⁷ *Ibid.*, p. xix. L'auteure souligne.

le lecteur, là encore, ressent un malaise³⁸. » Ce simple passage résume l'effet de lecture, caractéristique du fantastique, que ce traducteur a ressenti en abordant *Le double*, ce qui explique sa volonté de préserver un maximum d'ambiguïté et de « flou » dans sa traduction. La disparition de l'ambiguïté liée aux marques de style indirect libre dans l'édition de Harden et l'intérêt pour la clarté qu'elle manifeste nous permettent alors de croire que la traductrice n'a pas ressenti cet effet à la lecture de la version de 1866. Une autre hypothèse consiste à penser que son contact prolongé avec le texte lors de son travail, sa lecture-en-compréhension, lui a fait réduire l'indétermination et oublier un sentiment dont Markowicz tente de susciter l'émergence chez le lecteur avec sa traduction parce qu'il le juge capital et propre au style de Dostoïevski. L'ambiguïté d'un texte et sa réactualisation dans une autre langue nous apparaissent ainsi indissociables de la lecture que le traducteur en a faite; comme l'écrit Christine Klein-Lataud dans le dossier de *Protée* : « Puisque toute appréciation et toute interprétation esthétiques sont par nature subjectives et relatives, un premier filtre intervient donc entre le texte tel qu'il est énoncé et le texte tel qu'il est reçu par le lecteur : le sujet traduisant ne peut traduire que le texte qu'il a "construit"³⁹. » Cependant, que le lecteur choisisse ou non de croire que la traduction qu'il a entre les mains est fidèle, si le degré d'ambiguïté y est assez élevé – comme c'est le cas, croyons-nous, dans les trois traductions décrites même s'il est légèrement inférieur dans celle de Harden –, l'effet fantastique, qu'il soit recherché ou non par l'auteur original, est susceptible d'émerger.

En somme, comme nous l'avons montré dans ce troisième et dernier chapitre, tous les éléments sont en place dans *Le double* pour que son lecteur ressente l'effet fantastique. Tout d'abord, nous avons vu comment, en choisissant de revisiter une figure de double qui s'apparente au Doppelgänger allemand, Dostoïevski inscrit son récit dans une longue tradition d'œuvres ayant débuté environ au début du 19^e siècle. Le lecteur possédant un bon bagage littéraire peut reconnaître la paternité des contes de Hoffmann et d'autres auteurs fantastiques dans ce thème ainsi que dans le style du roman, les références intertextuelles à l'écrivain allemand ainsi qu'à une génération de Russes qui s'en sont inspirés, dont Gogol, foisonnant dans cette œuvre de jeunesse. Si ces nombreux indices – dont nous n'avons pas

³⁸ Markowicz, *loc. cit.*, p. 280.

³⁹ Christine Klein-Lataud, « Traduction et "plaisir du texte" », *Protée*, vol. 25, no 3, hiver 1997-1998, p. 32.

effectué un relevé exhaustif parce que plusieurs l'ont déjà fait avant nous – relie ainsi le texte à d'autres, le simple titre de l'œuvre et sa date de parution permettent de la rattacher à ce contexte littéraire particulier avant même de s'y plonger, et peuvent alors en influencer la lecture.

Un tel cadre de référence intertextuel, dont la saisie nécessite des connaissances littéraires préalables de la part du lecteur, ne sera évidemment pas actualisé chez chacun puisqu'il renvoie à l'extérieur de l'œuvre. Cependant, nous avons mis en évidence tout au long du présent chapitre que Dostoïevski déploie dans *Le double* une multitude de procédés qui peuvent créer l'effet fantastique chez le lecteur et ainsi permettre d'identifier le récit comme une œuvre fantastique, le rattachant de ce fait à cette tradition littéraire. Cet effet de lecture, défini par Rachel Bouvet, nécessite trois conditions principales que nous jugeons nécessaire de rappeler ici : l'utilisation de procédés visant à mettre en place des éléments d'indétermination ou à renforcer leur importance, une volonté, de la part du lecteur, de prendre plaisir à cette indétermination qu'il perçoit dans le texte, et une progression rapide à travers le texte en faisant peu d'inférences visant à remplir les blancs, afin de se rendre à la dernière page plus vite⁴⁰. La figure du double elle-même représente le point de départ de l'indétermination du récit de Dostoïevski, l'auteur articulant plusieurs procédés de l'effet fantastique autour d'elle parce que, par sa seule nature étrange, elle entraîne un questionnement de la part de celui qui la perçoit. En mettant en scène l'hésitation du protagoniste entre trois principales hypothèses permettant d'interpréter la présence du double, soit le surnaturel, le rêve ou la folie, Dostoïevski met d'abord en place trois cadres de référence différents qui influencent la perception des événements par le lecteur. L'enchâssement de ces cadres, les constantes réactualisations de l'un au détriment des deux autres, constitue un procédé de l'effet fantastique en ce qu'il renforce l'indétermination initiale : en effet, un événement qui pouvait sembler expliqué se voit constamment remis en question lorsque Goliadkine utilise un nouveau cadre pour l'interpréter. Le lecteur ne peut alors qu'être confus, à l'image du personnage, devant l'incertitude intellectuelle.

L'écrivain utilise également un autre procédé intimement lié à celui-ci, soit l'ambiguïté, l'une des principales sources de la réflexion critique à propos de l'œuvre. L'ambiguïté

⁴⁰ Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures*, p. 94.

narrative se met en place dans le roman lorsque pour un même événement se présentent des indices permettant de l'interpréter de deux ou plusieurs façons différentes, ou lorsqu'un indice peut lui-même être compris de manières variées en raison de son caractère vague. Lorsque les différentes possibilités narratives s'excluent mutuellement, l'ambiguïté est dite disjonctive et nécessite que l'une ou l'autre piste soit choisie pour permettre une bonne saisie de l'histoire, sans quoi l'indétermination persiste. Dans un premier temps, nous avons montré que Dostoïevski met en place un narrateur qui donne des pistes laissant croire que Goliadkine-cadet est identique à Goliadkine-premier, puis d'autres qui disent le contraire. C'est non seulement cette ressemblance mais l'existence même du double qui semble à certains moments démentie par les réactions des différents personnages, dans des dialogues à l'aspect contradictoire. Par la suite, nous avons expliqué comment Dostoïevski utilise également l'ambiguïté verbale dans certains passages faisant référence à une « certaine personne » sans la nommer, empêchant de décider s'il s'agit réellement du double. De fait, toutes ces occurrences d'ambiguïté contribuent à ériger un mur d'incertitude autour de l'existence et de la nature du personnage de Goliadkine-second, incertitude qui persiste jusqu'à la dernière page et empêche la résolution de l'indétermination.

Nous avons ensuite montré la décision de l'écrivain d'avoir recours à un narrateur à qui il semble difficile de se fier. Ce dernier s'avère effectivement extrêmement proche du personnage dont il raconte les péripéties par le biais d'une forte focalisation interne. Les expressions verbales propres au héros apparaissent ainsi souvent à même la narration, en une forme de discours en style indirect libre qui rend difficile de savoir s'il s'agit d'une description objective des événements ou des perceptions qu'en a Goliadkine. Dans un autre type de récit, ce procédé ne dérangerait pas autant mais, combiné aux nombreux autres éléments d'ambiguïté narrative du *Double*, il contribue à nourrir l'indétermination de l'œuvre. Nos exemples illustrant l'idée que le narrateur remet lui-même constamment en question sa capacité à raconter une histoire et omet de préciser plusieurs détails importants pour la compréhension de l'intrigue, montrent comment Dostoïevski met en place suffisamment d'éléments flous pour engendrer l'effet fantastique, effet qui sera conservé dans une autre langue si le traducteur reste fidèle à la lettre du texte russe et transpose efficacement l'amplitude de l'ambiguïté originale.

L'indétermination nourrie par tous les procédés que nous avons recensés dans ce roman réécrit en 1866 ne peut laisser le lecteur indifférent. Nous aurions pu consacrer une section supplémentaire de ce chapitre au suspense, omniprésent dans *Le double* puisque le texte retarde sans cesse le dévoilement de réponses aux énigmes, de nouvelles péripéties surgissant à tout moment pour provoquer un enchaînement rapide de l'action. Ce tempo de l'œuvre facilite, à notre avis, la lecture-en-progression, faisant en sorte que, malgré les nombreux éléments d'indétermination, le lecteur risque de préférer poursuivre la lecture dans l'espoir de voir une élucidation plutôt que de produire de nombreuses inférences retardant le dénouement de l'expérience. S'il accepte de se prêter au jeu que lui propose le roman de Dostoïevski et de prendre plaisir à cette indétermination, il pourra éprouver le sentiment d'étrangeté caractéristique de l'effet fantastique tout au long de sa lecture, sentiment qui prendra toute son ampleur avec la conclusion ambiguë, inachevée, du récit. Ayant ressenti cet effet lors de notre première lecture du *Double* et consacré un mémoire à la compréhension des raisons qui le motivent, nous croyons fermement que ce récit de jeunesse de Dostoïevski est l'une des œuvres les plus importantes du corpus fantastique mondial.

CONCLUSION

Le double est un récit complexe, qui ne cesse d'engendrer de nombreux discours critiques depuis qu'il a obtenu – tardivement – ses lettres de noblesse. Au début de notre projet, nous avons été impressionné de voir la grande quantité d'études qui ont été écrites à propos de ce roman dont la richesse est souvent occultée par les autres grandes œuvres plus célèbres de Dostoïevski. Alors que notre intention première consistait à étudier l'ambiguïté dans cette œuvre que nous considérons – et considérons toujours – comme fantastique, la lecture des différents pans de sa réception nous a amené à pousser notre questionnement plus loin. En effet, comment un texte qui a été initialement si mal reçu – justement à cause de son aspect fantastique pour certains, notamment Bielski, critique le plus influent de l'époque – a-t-il pu devenir par la suite l'un des plus analysés de la période? Le changement d'horizon d'attente proposé par Jauss peut expliquer en partie ce phénomène, mais comment se fait-il que des interprétations si variées aient pu être données de ce récit? Notre mémoire se devait donc de s'ouvrir aux théories de la lecture afin de mettre en évidence comment un même texte peut être lu et compris de tant de façons différentes.

L'approche comparative que nous avons adoptée dans le premier chapitre nous a permis de dresser un vaste portrait de ces différentes interprétations du *Double*. Notre relevé détaillé des études psychopathologiques de l'œuvre, de loin les plus nombreuses, a tout d'abord éclairé comment plusieurs dissensions existent au sein des critiques en ce qui a trait au diagnostic le plus adéquat que l'on peut poser sur le cas de Goliadkine. Délire paranoïaque, schizophrénie, autoscopie, épilepsie similaire à celle de l'auteur, quête de l'amour paternel : tant de troubles affectifs et maladies mentales peuvent-ils coexister à un même moment chez un seul patient? La terminologie change, la compréhension des symptômes se précise dans la réception à mesure que les sciences de la psyché se développent : Dostoïevski a précédé Freud, après tout. Les diagnostics des études initiales sont ainsi plus vagues, souvent

impressionnistes, à l'image des théories plutôt ésotériques de Carus, philosophe que nous avons évoqué en passant au premier chapitre et dont Dostoïevski raffolait tant. Par contre, même lorsque les critiques du 20^e siècle analysent la maladie du personnage en disposant du bagage énorme d'observations médicales qui s'est établi par la suite, des dissensions importantes persistent. Il est à notre avis impossible de catégoriser de façon absolue le problème psychopathologique de Goliadkine, pour deux principales raisons : tout d'abord, parce que le roman fut écrit en 1846, à une époque où la compréhension de la psyché tenait encore pratiquement du surnaturel, et que Dostoïevski, malgré son intérêt profond pour les sciences médicales, ne pouvait pas disposer de toute la documentation nécessaire pour bien raconter un cas clinique; ensuite, parce que *Le double* est avant tout une œuvre de fiction et non un cas réel, comme l'affirme Kohlberg dans le passage suivant que nous avons déjà cité : « The characters are not real people, the biographical data on the author is inadequate, and a novel is not a psychological projective-test response by an author¹. » Les études psychopathologiques présentent de nombreuses interprétations tout à fait intéressantes des problèmes de Goliadkine, mais le fait qu'elles se contredisent entre elles et qu'elles occultent certains éléments de l'histoire empêche, croyons-nous, de réduire le roman au seul récit d'une maladie mentale.

Le second groupe que nous avons établi dans notre classement de la réception concerne le style de l'œuvre, principalement sa structure polyphonique, le haut niveau d'ironie qui s'y manifeste, ainsi que la grande ambiguïté dans la narration. Mikhaïl Bakhtine, grand spécialiste de Dostoïevski qui occupe une place primordiale chez les théoriciens de la littérature, a fondé une de ses principales théories sur ce récit. Il aborde quelque peu la pathologie du personnage mais se concentre surtout sur les voix narratives dans l'œuvre, tentant de montrer la cohérence d'un projet où tout s'articulerait autour de la multiplication des voix de la conscience du protagoniste. Le roman devient le support idéal à la démonstration de la théorie bakhtinienne mais, comme les critiques qui utilisent la psychopathologie comme cadre de référence analytique, l'auteur occulte volontairement certains épisodes ambigus du texte, ne pouvant réussir à produire une interprétation totalisante de l'œuvre. Nous croyons que David Gasperetti, qui considère le style du *Double*

¹ Kohlberg, *loc. cit.*, p. 347.

comme « a self-effacing narrative² » dans l'article que nous avons présenté, touche plus précisément au problème qui se trouve au cœur du roman. Comme Bakhtine l'affirme, il y a redoublement et recouplement des voix dans le texte : Gasperetti souligne le fait que ces reduplications concernent souvent l'incertitude du personnage à propos de la réalité des faits. Le narrateur revient constamment sur ce qu'il raconte, à l'image de Goliadkine qui change d'idée à tout moment, et l'impact sur le lecteur est alors indéniable : les repères deviennent moins sûrs, plus difficiles à saisir, et il est facile d'éprouver un vertige devant ce récit qui s'efface au fil de la lecture, comme nous l'avons montré au troisième chapitre.

Certains ont repris cette notion d'incertitude, relevant de nombreux éléments d'indétermination dans le récit en affirmant qu'il s'agit d'une caractéristique du fantastique : c'est l'approche que nous avons nous-même suivie, en tentant tout au long de ce mémoire de montrer que cette indétermination ne peut être résolue. Au moins la moitié des critiques du *Double* mentionnent le terme de « fantastique », mais l'abandonnent rapidement à mesure que leur analyse se précise en se concentrant sur certains aspects du texte. Kathryn Szczepanska rattache l'œuvre au romantisme et aux débuts du fantastique, évoquant la reprise du motif du Doppelgänger par Dostoïevski, et soulève admirablement la forte ambiguïté de l'œuvre, décrivant plusieurs passages avec justesse comme nous l'avons fait dans notre troisième chapitre. Cependant, elle bifurque quelque peu et choisit d'accorder une importance énorme à quelques repères dans l'œuvre qui lui permettent d'affirmer que *Le double* se veut une représentation littéraire du rêve, que toute l'aventure se déroule dans l'esprit de Goliadkine qui dort tout au long du récit. L'analyse est extrêmement bien menée, l'auteure décrit l'ambiguïté de la façon la plus exhaustive parmi les études que nous avons recensées, mais elle choisit de trancher à la toute fin, d'opter pour une interprétation qui résout l'ambiguïté plutôt que de la laisser planer.

Malcolm Jones est sans doute celui dont l'étude rejoint le plus notre propre analyse du *Double*. En décrivant le style de Dostoïevski comme un réalisme fantastique – hésitant toujours à n'utiliser que le terme « fantastique » –, il relève les éléments de l'œuvre qui posent un grand problème d'interprétation et écrit ceci à propos du roman :

² Gasperetti, *loc. cit.*, p. 217.

But the crucial aspect of this achievement, which constitutes both the glory and the misery of this magnificent experiment, is that the questionable position occupied by the narrator forces the reader's attention away from questions of psychology towards questions about the nature of narrative and discourse. Of course it is on the psychological level that the disjunction between and confusion of signifier and signified, sign and referent, the uncanny and the canny, first strike us. But we cannot reduce the problem to a psychological one in the hero because the narrative defies a naturalistic reading³.

Jones croit comme nous que la dimension auto-réflexive de l'œuvre, qui force constamment le lecteur à se questionner sur le processus de lecture, empêche en définitive de trancher, et relègue au second rang la question du diagnostic psychopathologique. L'indétermination entraîne l'ébranlement des habitudes du lecteur, pour qui le récit se dote alors d'un fort caractère d'étrangeté.

À la lumière des théories du fantastique que nous avons présentées au second chapitre, nous pouvons affirmer que ces remarques de Jones rejoignent ce genre littéraire : le terme de réalisme fantastique s'applique plutôt aux autres romans de Dostoïevski, dans lesquels seulement quelques épisodes teintés de fantastique surviennent dans une intrigue autrement réaliste. *Le double* constitue plutôt, à notre avis, un parfait exemple du fantastique proprement dit. Nous avons montré que, depuis l'ouvrage de Todorov, la notion d'hésitation est pensée comme l'élément central de l'expérience d'un tel récit; cette notion peut être comparée à celle d'indétermination mise en avant par Iser et qui risque d'entraîner un sentiment particulier chez le lecteur en le déroutant à l'aide de blancs, de lacunes informationnelles dans le texte. Nous avons vu comment Freud parle d'une « inquiétante étrangeté » susceptible d'être ressentie à la lecture d'une œuvre, émotion qui peut être comparée au « sentiment de l'étrange » évoqué par Vax et à l'« effet fantastique » que définit Rachel Bouvet et qui nous apparaît décrire le mieux l'expérience de lecture d'un récit du genre. L'apparition du personnage de Goliadkine-second entraîne une totale remise en question des balises d'un monde qui paraissait jusqu'alors « normal » : le protagoniste perçoit l'étrangeté de la situation, puis connaît la peur et l'angoisse. Nous croyons que cette impression, permanente chez le héros tout au long du texte, peut se transmettre au lecteur qui décide de ne pas tenter à tout prix de résoudre l'indétermination lorsqu'elle se présente, mais

³ Jones, *op. cit.*, p. 54.

choisit plutôt de poursuivre sa lecture plus rapidement afin de voir si les réponses ne se trouvent pas plus loin : ce mode de lecture, que Bertrand Gervais nomme « lecture-en-progression » et que nous avons décrit au second chapitre, s'avère alors une condition essentielle à l'émergence de l'effet fantastique, un pacte pouvant enrichir l'expérience du lecteur.

Nous avons ensuite résumé quelques-uns des procédés qu'un auteur peut utiliser dans son texte et qui risquent de créer l'effet fantastique : le suspense, l'enchâssement des cadres de référence et, surtout, l'ambiguïté, parce que nous considérons que cette dernière constitue un élément primordial du *Double*. En décrivant l'ambiguïté disjonctive, qui consiste à donner des pistes contradictoires pour interpréter un même événement, nous avons jugé nécessaire d'établir un parallèle important avec la figure du double dans la littérature, particulièrement parce que le récit de Dostoïevski joue de façon exemplaire avec cette relation. Nous croyons qu'un personnage de double, de par sa nature incompréhensible, entraîne nécessairement un questionnement de la part du lecteur : à l'exception d'un jumeau identique dont la paternité est reconnue, comment deux sosies peuvent-ils coexister en même temps dans la réalité ? Les différentes mythologies de l'humanité utilisent cette figure à outrance, en la liant toujours au divin, au surnaturel : un ange gardien ou un double qui apparaît en présage d'une mort imminente sont des signes qui ne paraissent pas ambigus pour celui dont l'univers est régi par des croyances superstitieuses ou religieuses qui acceptent sa présence. L'existence du double est alors possible, crédible, voire appréciée. Dans un monde occidental cartésien, qui ne croit souvent que ce qui peut être prouvé scientifiquement, le double physique ne peut être toléré, et son apparition entraîne une interrogation ontologique chez l'individu dupliqué : quel est cet être qui usurpe ma place dans le monde ? Qui est le double de qui ? Est-ce que je rêve, suis-je la victime d'une hallucination, ou est-ce là une créature étrange surgie d'un monde parallèle pour me terroriser ? Le double peut être utilisé à des effets comiques, lorsqu'un serviteur se fait passer pour son maître dans la comédie grecque ou chez Molière, par exemple ; cependant, lorsqu'un auteur choisit de jouer sur la dimension ontologique et entraîne un questionnement identitaire chez le personnage en laissant volontairement les événements et le texte ambigus, la figure cristallise à merveille le procédé de l'effet fantastique.

L'un des objectifs de notre mémoire a consisté à montrer que c'est exactement ce que fait Dostoïevski dans ce récit où un double inexplicable envahit l'univers de Goliadkine pour lui voler son identité et sa place dans le monde. Nous avons montré tout au long du troisième chapitre à quel point l'auteur conserve l'explication de la nature de ce personnage dans l'ombre, laissant au personnage et au lecteur le rôle d'interprètes. Goliadkine, courant dans le dédale de Saint-Petersbourg dans l'espoir que tout revienne à la normale, confond toujours son sosie avec sa propre image dans une glace : n'est-ce pas là la mise en abyme par excellence de l'interprétation de cette œuvre? En effet, si Goliadkine-cadet n'est qu'un reflet, il peut être vu comme une projection issue de la maladie mentale du protagoniste : les nombreux indices du récit auxquels se sont rattachés nombre de critiques corroborent cette lecture. Cependant, s'il est plutôt un être physiquement présent dans la diégèse, dans un cadre de porte qui remplace le miroir quand Goliadkine réalise que sa première perception était inadéquate, le double semble surnaturel, effrayant. Dans les deux cas, il constitue une entité totalement incompréhensible pour le personnage : pour le lecteur, sa nature peut être interprétée en suivant exclusivement l'un ou l'autre des cadres de référence qui s'enchâssent dans le récit. Si le lecteur féru de psychanalyse croit au miroir, son explication pourra se tenir grâce à plusieurs éléments du texte; il devra cependant occulter l'ambiguïté qui traverse des passages que ses théories ne pourraient totalement résoudre. S'il croit plutôt que la porte donne la clé de lecture, il suivra tout au long du récit l'explication surnaturelle et pourra croire – comme Goliadkine à certains moments – que *Le double* raconte l'histoire d'un pauvre fonctionnaire poursuivi par des puissances infernales.

Nous avons montré que la profonde indétermination que Dostoïevski confère à ce récit par l'utilisation de l'enchâssement de trois cadres de référence qui se confrontent constamment pour expliquer les événements (surnaturel, rêve et folie), et par la décision d'inventer un narrateur qui raconte une intrigue en jouant énormément sur le non-dit et l'ambiguïté, empêche de suivre l'une ou l'autre des explications, de choisir la porte ou le miroir. L'indétermination place le lecteur quelque part entre les deux, du moins pendant le temps de la lecture initiale. Le critique littéraire et l'universitaire, qui doivent produire un discours sur l'œuvre, choisissent d'isoler certains paramètres pour prouver une hypothèse : une telle démarche s'avère problématique dans le cas du fantastique. En effet, bien que

l'interprétation permette d'éclairer certaines facettes intéressantes d'une œuvre, elle doit pour cela généralement reléguer au second rang l'effet de lecture que peut engendrer le texte. L'analyse d'une dimension de l'œuvre entraîne celui qui la produit à ne lire, lors d'une lecture-en-compréhension, que les aspects qui la rendent possible, au détriment du reste. Les critiques que nous avons recensées parlent souvent, à propos du *Double*, d'un récit confus, dense, mal écrit ou ambigu : à la fin de leur étude, ils n'expriment plus autant cette opinion car leurs interprétations confèrent un sens clos, bien défini, à ce texte ambigu.

Nous croyons fermement que la présence d'un si grand nombre d'études consacrées à ce roman reflète le trouble ressenti par leurs auteurs lors d'une première lecture : l'interprétation peut mettre fin au malaise, la rationalisation, même incomplète, donnant une certaine impression de maîtrise d'un texte qui se refuse à toute clôture. Nous avons montré que ce rapport aux émotions générées par l'ambiguïté d'une œuvre lorsqu'elle est maintenue jusqu'au bout, caractéristique du fantastique, pose nécessairement un dilemme pour le traducteur : ce dernier peut tenter de rester le plus fidèle possible à la lettre de l'original et viser à remettre en place dans une autre langue les éléments qui permettront à l'effet fantastique d'apparaître – comme Markowicz l'a si bien réussi –, ou choisir d'adapter et de rendre la plus claire possible l'œuvre transposée dans la langue de destination en éliminant quelques ambiguïtés. Les deux modes demandent un grand travail créatif de la part du traducteur, mais seul le premier préserve le terrain propice à recréer une émotion similaire. Dans le cas de la littérature fantastique, qui joue constamment avec les perceptions du sujet et avec le processus de lecture même dans le but de faire ressentir un effet particulier, ce travail est capital.

L'attitude que nous avons conservée tout au long de ce mémoire peut sembler elle-même paradoxale. Effectivement, en choisissant de démontrer à tout prix que *Le double* doit être considéré comme un texte fantastique, ne pourrait-on considérer que nous posons nous-même une interprétation du récit visant à dire le fantastique au détriment du reste? En suivant les théories de Rachel Bouvet et de Louis Vax notamment, nous avons choisi de définir le fantastique par l'effet qu'il produit chez son lecteur. Il nous apparaît important de dire qu'un tel effet peut également se manifester à la lecture d'un texte qui n'appartient pas à proprement parler au corpus fantastique. Plusieurs grandes œuvres ont recours au fantastique

dans certains passages visant à créer un effet particulier : nous n'avons qu'à penser au spectre du roi qui apparaît à Hamlet au début de la pièce de Shakespeare, effrayant d'abord le protagoniste. Peut-on pour autant décrire *Hamlet* comme une pièce fantastique? L'apparition surnaturelle est comprise et acceptée par le héros et, bien qu'une indétermination puisse toujours planer dans l'esprit du lecteur moderne à propos des lois qui régissent ce monde où des fantômes viennent livrer des secrets sur le passé, l'accent mis par le dramaturge sur le dilemme moral du protagoniste s'impose dans l'interprétation car les éléments d'indétermination sont rares dans cette pièce. L'effet fantastique n'est alors que temporaire et, même si l'on peut supposer que certains lecteurs ou spectateurs demeureront si marqués par cette scène qu'ils frémiront tout au long de la lecture ou de la représentation, l'émotion qui prédominera risque surtout d'être motivée par la lutte psychologique racontée par Shakespeare.

Dans *Le double*, Goliadkine n'accepte jamais – ou seulement lors de rares impressions de fraternité produites par un raisonnement étrange – l'existence de son double dans son univers. Plusieurs soutiennent que l'élément central du roman est la folie de Goliadkine en proie à l'hallucination, et que Dostoïevski met l'accent sur son délire. Il est difficile d'affirmer si telle était l'intention première de l'écrivain, si dans la représentation d'une psychopathologie réside cette idée la plus « sérieuse⁴ » qu'il estimait avoir lancée en littérature. Peut-être était-ce sa volonté : quoi qu'il en soit, après avoir répertorié et comparé les innombrables études à propos de l'œuvre qu'il a écrite, force est de constater qu'il n'existe aucune réponse claire à propos de ce que *Le double* représente, si ce n'est que sa signification bouge selon le lecteur. Dostoïevski a maintenu l'ambiguïté de cette œuvre à un niveau si élevé qu'en bout de ligne, il est impossible de dire si Goliadkine-cadet est réel ou le produit d'une hallucination, si le récit est une poursuite surnaturelle ou les tribulations d'un paranoïaque en proie au délire. Cette indétermination non résoluble entre selon nous dans la catégorie du « fantastique pur » de Todorov, aux côtés de *The Turn of the Screw* de Henry James : que le théoricien ait délibérément exclu toute œuvre de Dostoïevski de cette catégorie, et qu'il n'y ait conservé que le récit de James et « La Vénus d'Ille » de Mérimée, reflète la tendance d'un grand nombre de critiques à interpréter trop rapidement pour mettre

⁴ Cité dans Green, *loc. cit.*, p. 8.

fin à l'incertitude. Le fantastique refuse cette interprétation, proposant plutôt au lecteur de s'abandonner à sa lecture et de vivre une expérience inoubliable : la plus grande richesse du *Double* réside, selon nous, dans ce maintien total de l'ambiguïté qui ne cessera jamais de ravir les lecteurs qui accepteront l'inexplicable et décideront d'y prendre plaisir.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

DOSTOEVSKY, Fyodor, *The Double. Two Versions*, trad. Evelyn J. Harden, Ann Arbor, Ardis, 1985 [1846-1866], 294 p.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Le double. Poème pétersbourgeois*, trad. Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980 [1866], 275 p.

———, *Le double. Poème pétersbourgeois*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998 [1866], 281 p.

Études sur *Le double* et sur Dostoïevski

ANDERSON, Roger B., « Dostoevsky's Hero in *The Double*. A Re-Examination of the Divided Self », *Symposium*, vol. 26, no 2, Summer 1972, p. 101-113.

———, *Dostoevsky. Myths of Duality*, Gainesville, University of Florida Press, coll. « Humanities Monograph Series », 1986, 186 p.

ARBAN, Dominique, *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1968, 394 p.

———, « Le statut de la folie dans les oeuvres de jeunesse de Dostoïevski », *Dostoevsky Studies*, no 2, 1981, p. 27-41.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 1970 [1927], 316 p.

BREGER, Louis, *Dostoevsky. The Author as Psychoanalyst*, New York, New York University Press, 1989, 295 p.

CADOT, Michel, « *Le double* de Dostoïevski et ses modèles hoffmanniens », dans Wladimir Troubetzkoy [éd.], *La figure du double*, [Paris], Didier Érudition, coll. « Questions comparatistes », 1995 [1990], p. 115-124.

- CONIO, Gérard, « La dialectique du double chez Dostoïevski », dans Gérard Conio [éd.], *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Cahiers du Cercle. Sauf-conduit », 2001, p. 67-79.
- DIMENT, Galya, « Goliadkin as Cinderella, or the Case of the Lost Galosh », *Russian Review*, vol. 56, no 3, July 1997, p. 440-44.
- FRANK, Joseph, *Dostoevsky. The Seeds of Revolt, 1821-1849*, Princeton, Princeton University Press, 1976, 401 p.
- FREUD, Sigmund, « Dostoevsky and Parricide », *Collected Papers. Vol. V*, Londres, Hogarth Press, 1953 [1928], p. 222-242.
- GASPERETTI, David, « *The Double*. Dostojevskij's Self-Effacing Narrative », *Slavic and East European Journal*, vol. 33, no 2, Summer 1989, p. 217-234.
- GIRARD, René, *Dostoïevski. Du double à l'unité*, Paris, Plon, coll. « La recherche de l'absolu », 1963, 189 p.
- GREEN, André, « Le double double. Ceci et cela », dans Fédor Dostoïevski, *Le double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980, p. 7-24.
- JONES, Malcolm, *Dostoyevsky after Bakhtin. Readings in Dostoyevsky's Fantastic Realism*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1990, 221 p.
- KLINE, T. Jefferson, « Doubling *The Double* », dans Eugene J. Crook [éd.], *Fearful Symmetry. Doubles and Doubling in Literature and Film*, Tallahassee, University Presses of Florida, 1981, p. 65-83.
- KOHLBERG, Lawrence, « Psychological Analysis and Literary Form. A Study of the Doubles in Dostoevsky », *Daedalus*, vol. 92, no 2, Spring 1963, p. 345-362.
- KRAVCHENKO, Maria, *Dostoevsky and the Psychologists*, Amsterdam, Hakkert, coll. « Bibliotheca Slavonica », 1978, 185 p.
- MILLER, Robin Feuer, « Introduction », dans Robin Feuer Miller [éd.], *Critical Essays on Dostoevsky*, Boston, G. K. Hall & Co., coll. « Critical Essays on World Literature », 1986, p. 1-20.
- MOTCHOULSKI, Constantin, *Dostoïevski. L'homme et l'œuvre*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1963, 547 p.
- PASSAGE, Charles, *Dostoevski the Adapter. A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « Studies in Comparative Literature », 1954, 203 p.

- PATTERSON, Galina, « Nabokov's Use of Dostoevskii. Developing Goliadkin "Symptoms" in Hermann as a Sign of the Artist's End », *Canadian Slavonic Papers / Revue canadienne des slavistes*, vol. 40, no 1-2, mars-juin 1998, p. 107-124.
- PORTER, Laurence M., « The Devil as Double in Nineteenth-Century Literature. Goethe, Dostoyevsky, and Flaubert », *Comparative Literature Studies*, vol. 15, no 3, 1978, p. 316-335.
- ROLLAND, Jacques, *Dostoïevski. La question de l'autre*, Lagrasse, Verdier, coll. « La nuit surveillée », 1983, 166 p.
- ROSENTHAL, Richard J., « Dostoevsky's Experiment with Projective Mechanisms and the Theft of Identity in *The Double* », dans Daniel Rancour-Laferrière [éd.], *Russian Literature and Psychoanalysis*, Amsterdam, J. Benjamins, coll. « Linguistic and literary studies in Eastern Europe », 1989, p. 59-88.
- SMITH, S. Stephenson et Andrei ISOTOFF, « The Abnormal from Within. Dostoevsky », *Psychoanalytic Review*, vol. XXII, no. 4, October 1935, p. 361-391.
- SZCZEPANSKA, Kathryn, « The Double and Double Consciousness in Dostoevsky », Thèse de doctorat en philosophie, Université Stanford, 1978, 295 f.
- TERRAS, Victor, *The Young Dostoevsky (1846-1849). A Critical Study*, La Haye, Mouton, 1969, 326 p.
- TROUBETZKOY, Wladimir, « *Ad te clamavi*. La nuit obscure de M. Goliadkine », dans Jean Bessière, Antonia Fonyi et Wladimir Troubetzkoy [éd.], *Le double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 55-87.
- TRUBECKOJ, Nikolaj S., « The Style of *Poor Folk* and *The Double* », *American Slavic and East European Review*, vol. 7, no 2, 1948, p. 150-170.

Théories du fantastique

- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974, 256 p.
- BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur le fantastique dans la littérature*, Montréal, Balzac-Le Griot, coll. « L'univers des discours », 1998, 306 p.
- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, 180 p.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, 466 p.

- FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, 517 p.
- FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1985 [1919], p. 211-268.
- MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Mémo. Lettres », 2000, 62 p.
- MONLEÓN, José B., *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic*, Princeton, Princeton University Press, 1990, 177 p.
- PONNAU, Gwenhaél, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997 [1987], 355 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, 187 p.
- TRITTER, Valérie, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 2001, 158 p.
- VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presse universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1963 [1960], 127 p.
- , *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1987 [1965], 313 p.

Études sur la figure du double en littérature

- BRUGIÈRE, Bernard, « Les apports de la psychanalyse au thème du double en littérature », *Le double dans le romantisme anglo-américain*, [Clermont-Ferrand], Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1984, p. 9-30.
- GUERARD, Albert J., « Concepts of the Double », dans Albert J. Guerard [éd.], *Stories of the Double*, Philadelphie, Lippincot, coll. « Contrasts in Literature Series », 1967, p. 1-14.
- HERDMAN, John, *The Double in Nineteenth-Century Fiction. The Shadow Life*, New York, St. Martin's Press, 1991, 174 p.
- JOURDE, Pierre et Paolo TORTONESE, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Série littérature », 1996, 251 p.
- KEPPLER, Carl Francis, *The Literature of the Second Self*, Tucson, University of Arizona Press, 1972, 241 p.

- MILLER, Karl, *Doubles. Studies in Literary History*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1985, 468 p.
- RANK, Otto, *Don Juan et Le double*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1973 [1914], 189 p.
- RICHTER, Anne, « Présentation. Les métamorphoses du double », dans Anne Richter [éd.], *Histoires de doubles. D'Hoffmann à Cortazar*, Bruxelles, Complexe, coll. « Bibliothèque complexe », 1995, p. 9-23.
- ROGERS, Robert, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970, 192 p.
- TROUBETZKOY, Wladimir, « Présentation de la question. La figure du double », dans Wladimir Troubetzkoy [éd.], *La figure du double*, [Paris], Didier Érudition, coll. « Questions comparatistes », 1995 [1990], p. 7-24.
- TYMMS, Ralph, *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, Bowes, 1949, 126 p.

Articles sur la traduction

- [Anonyme], « Assises de la traduction littéraire à Arles », *Le Monde*, vendredi 12 novembre 1993, p. 24.
- BOUVET, Rachel, « Translittération et lecture. *Le livre des jours* de Taha Hussein », *Protée*, vol. 25, no 3, hiver 1997-1998, p. 71-84.
- CÔTÉ, Nicole, « “The Bully” / “La brute”. Le régional et le mythique ou tous les chemins mènent à Rome », *Protée*, vol. 25, no 3, hiver 1997-1998, p. 39-51.
- DESCHAMPS, Frédérique, « André Markowicz, 38 ans, retraduit tout Dostoïevski pour rendre à l'écrivain sa véhémence », *Libération*, vendredi 15 janvier 1999, p. 24.
- HARDEN, Evelyn J., « Translator's Introduction », dans Fyodor Dostoevsky, *The Double. Two Versions*, Ann Arbor, Ardis, 1985, p. ix-xxxvi.
- KLEIN-LATAUD, Christine, « Traduction et “plaisir du texte” », *Protée*, vol. 25, no 3, hiver 1997-1998, p. 31-38.
- MARKOWICZ, André, « Note du traducteur », dans Fédor Dostoïevski, *Le double*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, p. 279-282.
- RODIER, Anne, « Possédé du démon de la traduction », *Le Monde*, samedi 20 mai 1995, p. 3.

ZAND, Nicole, « Le traducteur est toujours un imposteur », *Le Monde*, vendredi 12 novembre 1993, p. 24.

Autres ouvrages théoriques et généraux

ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975, 237 p.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, « Songes pétersbourgeois en vers et en prose », *Récits, chroniques et polémiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969 [1861], p. 1015-1040.

———, *Journal d'un écrivain*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972 [1873-1881], 1611 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 288 p.

GERVAIS, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1994, 238 p.

GOODMAN, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978, 142 p.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], 405 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1967], 305 p.

RIMMON, Shlomith, *The Concept of Ambiguity. The Example of James*, Chicago, University of Chicago Press, 1977 [1974], 257 p.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, « L'intersigne », *Contes cruels. Nouveaux contes cruels*, Paris, Garnier frères, coll. « Selecta », 1968 [1867], p. 218-238.